

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ИВАНА Н. КОЧЕВСКИ

**ТУМАЧЕЊЕ ПРОСТОРА У ПРОЗИ
МИХАЛА АЈВАЗА**

Докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

IVANA N. KOČEVSKI

**THE INTERPRETATION OF SPACE IN
MICHAL AJVAZ'S PROSE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ИВАНА Н. КОЧЕВСКИ

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА
В ПРОЗЕ МИХАЛА АЙВАЗА**

Докторская диссертация

Белград, 2016.

Ментор:

др Корнелија Ичин, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду

Чланови комисије:

др Александра Корда–Петровић, ванредни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду

др Петар Бојанић, научни саветник, директор Института за филозофију и друштвену теорију

др Нада Поповић–Перишић, редовни професор, декан Факултета за медије и комуникације Универзитета Сингидунум

др Бобан Ђурић, доцент Филолошког факултета Универзитета у Београду

Датум одбране:

ТУМАЧЕЊЕ ПРОСТОРА У ПРОЗИ МИХАЛА АЈВАЗА

Наше истраживање у овом раду, концентрише се на представљање књижевног стваралаштва Михала Ајваза (1949) савременог чешког писца, у чијој поезици се појам простора препознаје као доминантна кључна реч. Осим збирке песама, приповедака и две новеле, Ајваз је аутор пет романа и десетак књига есеја, претежно из области феноменологије.

У погледу циља истраживања, овом књижевном анализом Ајвазове прозе, настојали смо да покажемо својеврсну демистификацију граница видљивог простора које су у тексту Ајвазових романа представљене описаном приповедачком стварношћу. То значи да, иако се у овом раду концентришемо искључиво на књижевну анализу Ајвазових текстова, желимо да укажемо и на могућност, да управо књижевни опис простора може бити креативна опција, полазна идеја за научна или филозофска истраживања; односно, да појаве које наука не може да потврди нити да оповргне, приповедачка фантазија барем успева да опише, предвиди и пружи властита тумачења, указујући притом, на једнако могући „фиктивни карактер“ света изван књижевног дела.

Будући да је тема простора присутна готово у свим уметностима и наукама, методолошки смо консултовали најшири спектар различитих извора. У сврху илустрације навешћемо само неке од њих: књижевна тумачења простора тражили смо код Жерара Женета, Мике Бал, нарочито код Лубомира Долежела у вези са хетерокосмиком могућих светова. Но, у том правцу су нам од драгоцене помоћи били и други чешки теоретичари, попут Здењека Хрбате и Данијеле Ходрове, у чијим студијама се простор сагледава у контексту светске књижевности, али и на један попуно нови начин. Због јединственог мултидисциплинарног приступа у препознавању и читању текста града, становишта Данијеле Ходрове су била честа полазишта и за наше истраживање.

Осим књижевних теоретичара, сагледавање простора смо тражили и у феноменологији Мориса Мерло–Понтија (*Видљиво и невидљиво*), социолошком истраживању Луиса Мамфорда (*Град у историји*), ликовној анализи простора Рудолфа Арнхајма (*Уметност и опажање*), аутобиографским белешкама архитекте Богдана Богдановића (*Уклетти неимар*), студијама о односу

неурофилозофије и опажању простора Јосипа Ужаревића (*Möbiusova vrpca – Knjiga o prostoru*), и слично.

Структура нашег истраживања је подељена у четири поглавља. У уводу смо представили доба у коме се Ајваз оглашава својим књижевним стваралаштвом уз упућивање на карактеристике новонасталих поетика у чешкој књижевности крајем XX века. Потом смо пажњу упутили представљању библиографских података Михала Ајваза као и анализи пишчеве поетике. Описивање простора у његовим делима започели смо у другом поглављу кроз метафизичка тумачења простора, у сврху анализе улоге празнине у Ајвазовом књижевном универзуму; тема приказа био је и мотив путовања, као и епистемичка потрага јунака, који својим кретањем кроз простор видљивог света, исти описују, анализирају а потом и демистификују. Треће поглавље концентрисано је на поделу простора на урбану и егзотичну средину, као и на приказ могућности виртуелног простора. Унутар две супротстављене средине, пратимо дијалектику видљивог и невидљивог, унутрашњег и спољашњег, реалног и фантастичног простора.

Овим истраживањем показујемо да књижевност може, користећи се својим методама и средствима, да описује постојећу реалност и њен простор, указујући притом на његове промене и аномалије (које у књижевном тексту препознајемо у вези са појавом фантастичних елемената). Један од коначних закључака везаних за тумачење простора у Ајвазовој прози, јесте становиште – да свет није оно што видимо, већ оно што мислимо.

Кључне речи: Михал Ајваз, простор, феноменологија, путовање, књига, писмо, град, безоблично, метаморфоза, празнина.

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: чешка књижевност, феноменологија

УДК: 821.162.3.09(043.3) АЈВАЗ, М.

82.09:130.121(043.3)

THE INTERPRETATION OF SPACE IN MICHAL AJVAZ'S PROSE

Our research in this study is focused on presenting the literary work of contemporary Czech writer Michal Ajvaz (1949), in whose poetics we find the concept of space as a dominant key word. In addition to a collection of poems, short stories and two novellas, Ajvaz has written five novels and a dozen books of phenomenological essays.

In terms of research objectives, with this literary analysis of Ajvaz's prose we have tried to show a kind of demystification of boundaries of visible space, presented by a described narrative reality in Ajvaz's novels. That means, that even though this study focuses solely on the analysis of his literary texts, we want to also point out a possibility that literature can be creative enough to provide basic ideas for scientific or philosophical research of space; or that the phenomena, that cannot be confirmed or denied by science, and which the narrative fantasy at least manages to describe, predict and provide its own interpretation of, pointing at the same time to an equally possible "fictional character" of the world beyond the literary work.

Since the subject of space is present in almost all arts and sciences, we methodologically consulted a widest range of different sources. As an illustration of the process, we will mention just some of them: we found various interpretations of literary space in works written by Gérard Genette, Mieke Bal, especially in Lubomír Doležel's *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. In that respect, the works of great help were those by other Czech theoreticians, such as Zdeněk Hrbata and Daniela Hodrová, in whose studies the subject of space is viewed in the context of world literature, but also in an entirely new way. Due to a unique multidisciplinary approach in recognizing and reading „the city text“, the viewpoints of Daniela Hodrová were common starting points for our research.

Besides the works of literary theoreticians, we consulted the interpretation of space in Maurice Merleau-Ponty's phenomenological work (*The Visible and the Invisible*), the sociological research by Lewis Mumford (*The City in History*), artistic study of space by Rudolf Arnheim (*Art and Visual Perception*), autobiographical notes by architect Bogdan Bogdanović (*Ukleti neimar*), the studies of relationship between

neurophilosophy and the perception of space written by Josip Užarević (*Möbiusova vrpca – Knjiga o prostorima*), etc.

The structure of our research is divided into four chapters. In the introduction, we presented the period in which Ajvaz started his literary work, with a reference to the main elements of the newly developed poetics in the Czech literature at the end of the twentieth century. Afterwards, we focused on presenting bibliographic data of Michal Ajvaz and the analysis of his own poetics. In the second chapter, we described space in his short stories and novels, observing and considering metaphysical interpretations of space in order to analyse the meaning of emptiness in Ajvaz's literary universe. In this chapter, the subject of exploring was the motif of travelling through space, as well as, the epistemic quest of different characters, who by moving through visible space, manage to describe and analyse it, and to demystify the world at the same time. The third chapter concentrates on the division of space into urban and exotic environments, as well as on the introduction of potential meanings of virtual space. Within the two divided environments, we follow the dialectic of the visible and the invisible, of the inner and the outer, of the real and the fantastic space.

With this research, we have shown that literature, by using its own methods and means, can describe the existing reality and its space, underlining its changes and anomalies (which are recognized in literature in fantastic motives). One of the final conclusions regarding the interpretation of space in Ajvaz's prose, is the point of view – that the world is not what we see, but rather what we think.

Keywords: Michal Ajvaz, space, phenomenology, travel, book, letter, city, shapeless, metamorphosis, emptiness.

Scientific field: Literature studies

Narrow scientific field: Czech literature, Phenomenology

UDC: 821.162.3.09(043.3) AJVAZ, M.

82.09:130.121(043.3)

ТУМАЧЕЊЕ ПРОСТОРА У АЈВАЗОВОЈ ПРОЗИ

1. ХЕТЕРОКОСМИКА И ЛАВИРИНТ БИЋА

1.1. АЈВАЗОВО КЊИЖЕВНО ОГЛАШАВАЊЕ И АТМОСФЕРА ДОБА	1
1.2. ОСОБЕНОСТИ АЈВАЗОВЕ ПОЕТИКЕ РОМАНА	9
1.3. О ПОЈМУ ПРОСТОРА У АЈВАЗОВОЈ ПРОЗИ И МОГУЋИМ НАЧИНИМА ЗА ЊЕГОВО ТУМАЧЕЊЕ.....	19

2. МЕТАФИКТИВНО ОСМИШЉАВАЊЕ АЈВАЗОВОГ УНИВЕРЗУМА

2.1. УНИВЕРЗУМ, СВЕТ, ПРОСТОР У КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ	30
2.1.1. Хетерокосмичност Ајвазових романа.....	30
2.1.2. Фикционално пресликавање макроструктуре света у микроструктуру романа.....	33
2.1.3. Двоструки свет	37
2.2. ПРАЗНИНА ПРОСТОРА И ПУНОЋА ПРАЗНИНЕ	53
2.2.1. Магла хоризонта	53
2.2.2. Воспостављање космоса од речи и шароликих светова у књижевном делу.....	57
Свет из празнине	59
Празнина против логике	64
Естетска теорија из празнине	66
Слова настала из празнине	68
Филм инспирисан троструком празнином.....	70
Слика (из) празнине	73
Бројеви из празнине	81
Уметнички концепт из празнине	82
Мултидисциплинарна креативност из празнине.....	87
2.3. ТОПОС ПУТА У ФУНКЦИЈИ ИЛУСТРАЦИЈЕ ПРИПОВЕДАЧЕВОГ КРЕТАЊА КРОЗ ПРОСТОР	96
2.3.1. Архетип путовања као матрица Ајвазове поетике романа	96
2.3.2. Епистемичка потрага.....	116
2.3.3. Погледи на временске перспективе у Ајвазовој прози	136

3. О ДИЈАЛЕКТИЦИ ПРОСТОРА

3.1. ПЕРЦЕПТУАЛНО КОНСТИТУИСАЊЕ ПРОСТОРА	145
3.2. УРБАНИ ПРОСТОР	153
3.2.1. Ајвазов „градски текст“	153
3.2.2. Дијалектика унутрашњег и спољашњег простора.....	182
УНУТРАШЊИ ПРОСТОР	183
Простор стана	184
Куће и маштовити архитектонски подухвати	192
Старинарнице и антикваријати.....	208
Библиотека.....	213
Храм	221
Таверне, ресторани, винарије, бистрои.....	225
СПОЉАШЊИ ПРОСТОР	233
Тргови, улице, мостови	235
Уставна брана.....	245
Железничка станица	247
Периферија, депонија, складиште	250
3.2.3. О градовима и лавиринтима	255
3.3. ЕГЗОТИЧНИ ПРОСТОР.....	269
3.3.1. Острво и морско дно.....	271
3.3.2. Гротло вулкана.....	286
3.3.3. Џунгла.....	289
3.4. ВИРТУЕЛНИ ПРОСТОР	299
3.4.1. Тумачење појма виртуелности	299
3.4.2. Ајвазов простор приповедања који се умножава	302
Илустрација умножавања простора поступком «приче у причи» у књизи <i>Туркизни орао</i>	307
Илустрација умножавања простора поступком «приче у причи» на примеру романа <i>Златно доба</i>	311
Илустрација умножавања простора поступком «приче у причи» на примеру романа <i>Пусте улице</i>	323
Илустрација умножавања простора поступком «приче у причи»	

на примеру романа <i>Пут на југ</i>	329
3.4.3. Сценографија виртуелног простора и филозофија позоришне сцене	338
3.4.4. Простор настао из покрета – простор геста	342
3.4.5. Ајваз о сну	348

4. АРХЕТИПСКО ПУТОВАЊЕ У СРЕДИШТЕ БИЋА

4.1. НЕПРЕСТАНО ИСТРАЖИВАЊЕ	354
4.2. КЊИГА НАД КЊИГАМА – О ОТВОРЕНОСТИ АЈВАЗОВЕ ПОЕТИКЕ РОМАНА.....	356
4.3. УРОБОРОС И МЕБИЈУСОВА ВРПЦА	361
Извори и литература	367
Списак илустрација и извори	374

1.

ХЕТЕРОКОСМИКА И ЛАВИРИНТ БИЋА

1. 1. АЈВАЗОВО КЊИЖЕВНО ОГЛАШАВАЊЕ И АТМОСФЕРА ДОБА

Анализа и тумачење чешке књижевности настале у другој половини двадесетог века задала је доста посла како теоретичарима књижевности, у настојању да је опишу и сврстају у конкретан контекст и назову одговарајућим именом, тако и читаоцима у рецепцији романескних садржаја. До ове појаве долази нарочито након Плишане револуције 1989. године када се, услед демократских промена, својим књижевним ангажманом оглашава небројено аутора различитих генерација, поетика и смерова са најразличитијим насловима, намерама и књижевним донетима, по речима Јиржија Зизлера (Zizler 2008:14).

У настојању да се новонастала масовна књижевна продукција у Чешкој разврста, анализира и објективно оцени, теоретичари књижевности се концентришу на опис и тематско груписање текстова у којима су све више постале уочљиве идејне и генерацијске разлике. Уз ауторе такозване „раштркане генерације“ чије је стваралаштво било забрањено после 1948. године и такозваних „шездесетосмаша“, односно писаца који су, из официјелних токова књижевности, били искључени након августовске окупације Чехословачке, у савременој чешкој књижевности огласили су се писци потпуно нових тенденција и литерарног израза, чија дела тек у траговима носе одјек друштвено–политичких прилика. Заправо, промене које су уследиле након октобарске револуције, допринеле су нестанку доба у коме је „идеолошки и политички притисак фатално и неповратно одређивао како програмску концепцију, тако место и судбину појединца у свету. Историјске околности су, заправо, и даље остајале егзистенцијална датост, подстицај и изазов, али више не као непремостива препрека и неумољиво ограничење“ (исто, 16).¹

¹ Сви преводи цитата у раду са чешког оригинала, чији се извор парентетички наводи у загради, су наши И. К. Код извора са енглеског језика, уколико се ради о ауторском преводу, напомена о преводу је наведена у парентези уз библиографски извор.

Овде је заправо реч о појави нове врсте уметничке прозе која одбија модел миметичког представљања стварности, будући да је прожета фантастичним елементима, у вези са чиме препознајемо пре традицију авангардних праваца и надреализма. Присутни реалистички елементи и опис постојећег света испуњени су гротеском, сновима, колажним сликама, одсуством линеарног приповедања, необичном структуром текста; у романима савремене чешке књижевности преовладава хетерогеност фикционалних светова, где богатство могућих значења доприноси њиховој енигматичности и херметичности. Савремена чешка теорија књижевности проналази да сваки од аутора, чија дела настају последње декаде XX века, има свој јединствени књижевни израз, али да се једнако у поетици прозе најуспешнијих аутора, пронајде уочљиве сличности. Описи драмских ситуација пуних ужаса и претњи, претварају се у своју супротност – у иронију, исмевање, ниподаштавање традиционалних вредности, како то препознаје Милан Јунгман (Jungman 1999: 6), чиме реалност постаје на неки начин „маскирана“ и теже разумљива. Она је мистична, вишедимензионална, непредвидива, те савременог читаоца мотивише да у њену рецепцију укључи сву своју пажњу, као и способност препознавања мистификација, скривених тајни и добре просторне оријентације (у смислу географског сналажења, препознавања градова, али и распореда предмета у простору).

У веку деконструкције текста, постструктурализма и постмодернизма, чешко књижевно наслеђе дочекује комплексну, енигматску, донекле чак провокативну прозу, у којој се од читаоца очекује да се препусти фантазији приповедача, али и да сâм буде ангажован да креативно доврши обликовање књижевног дела. У сличном се духу чита и редефинисање улоге писца у савременом добу о чему говори Зизлер цитирајући Јиржија Кратохвила: „Писац више није народни и политички трибун, већ маг, иницијацијски свештеник, егзалтирани пророк и вероватно главом нарцисоидни и егзибиционистички Бог“ (Zizler 2008: 18 цитирано према Kratochvil 1993: 1). Најрепрезентативнији књижевници у чијим се остварењима могу пронаћи елементи описаних књижевних интенција, а чија дела су била највећим делом објављена након 1989. године су: Силвија Рихтерова, Данијела Ходрова, Јиржи Кратохвил, Јахим Топол, Милош Урбан, Михал Ајваз, и други.

Михал Ајваз (1949) је савремени чешки писац који је одрастао у породици Михала Ајваза старијег (1904–1994), научног радника из области хемије и преводиоца са руског језика. Егзотичних корена, породица Ајваз изворно потиче са Крима, и води порекло од Караита – туркијских народа који су живели у хазарском царству. Интересовање за Караите, Михал Ајваз ће индиректно показати и у својим романима када се дотиче тема несталих царстава о којима се ништа не може конкретно и са тачношћу сазнати, осим што се властитом имагинацијом и сновима могу описивати. Будући велики ерудита, Ајвазов отац својом богатом библиотеком утиче на његово интересовање за књиге, а нарочито за путописну прозу и авантуристичке романе који ће у великој мери утицати на Ајвазову потоњу поетику романа. Рођен у Прагу, Ајваз је студирао на Филозофском факултету Карловог универзитета, где је докторирао дисертацијом *Vztah jazykového stylu a ideové stránky prozaického díla. K problematice české prózy meziválečného období. O Richardu Weinerovi a Karlu Čapkovi (Однос језичког стила и идејне стране прозног дела. О проблематици чешке прозе међуратног периода. О Рихарду Вајнеру и Карлу Чапку, 1977).*² Иако се после студија чешког језика, књижевности и естетике, бавио најразличитијим занимањима чија искуства касније преноси у портретисање ликова својих романа, Ајваз се писању окреће током шездесетих година XX века, још док је био у средњој школи, и када је – по сопственим речима – најинтензивније доживљавао књижевност (Ajvaz 2005b: 4). Писање белетристике наставља и после свршетка факултета, након чега настаје период седмогодишње паузе, када пажњу искључиво посвећује филозофији која је иначе, кроз писање и објављивање књига есеја, присутнија у његовом стваралаштву. Током 1985. године, Ајваз се вратио писању имагинативне поезије и прозе што постаје његова целоживотна преокупација, доста инспирисана надреализмом као и прозом Франца Кафке.

Почев од 1996. године, радио је као уредник месечног листа *Literární noviny* све до 1999. када се искључиво посветио књижевној делатности. Осим засебно објављених књига песама, приповедака, новела, романа и есеја, Ајваз је објављивао различите чланке у многим чешким књижевним часописима. Између осталог, уз приказе и рецензије књига страних и домаћих (чешких) аутора, Ајваз

² Називе Ајвазових књижевних дела, овде конкретно назива пишчеве докторске дисертације, у раду наводимо у оригиналу у курсиву; њихов превод у загради је наш, уз годину објављивања у Чешкој.

је писао есеје на различите теме, водио дебату у вези са новим чешким правописом, и објављивао одломке из својих припреманих романа у многим чешким књижевним листовима, од којих илустративно наводимо: *Literární noviny*, *Estetiku*, *Filozofický časopis*, *Lidové noviny*, *Host*, *Tvar*, *Prostor*, *Respekt*, *Reflex*, итд. Као преводилац потписао је превод књиге Ернста Јингера која је у Чешкој објављена под називом *Na mramorových útesech* (1995).³

Међутим, далеко најзанимљивији део пишчеве биографије јесте његова и данас веома активна партиципација при институцији која се зове Centrum pro teoretická studia (или Центар за теоријске студије, на чешком скраћено – СТС). Ради се о установи која је настала крајем 1990. године као заједнички пројекат Карловог Универзитета у Прагу и Академије наука Чешке Републике. Представљање ове институције веома је важно за разумевање обликовања Ајвазове поетике, књижевне делатности и самог структурирања текста његових романа. С тим у вези, дозволићемо неколико речи о идејном ангажману, структури и методологији Центра за теоријске студије,⁴ који и настаје захваљујући демократским променама као идеја неколицине научника (физичара, математичара, кибернетичара), да се у Прагу реплицира „мали принстонски институт“. Повод за оснивање поменутог Центра била је потреба и тежња за дубљим променама Карловог универзитета после догађаја из 1989. године, што данас додатно овој установи обезбеђује једнако универзитетски и академски карактер. Као најважнија основа рада Центра подвлачи се интердисциплинарност – односно међусобна сарадња разнородних научних дисциплина усмерених на проучавање тема из области природних и друштвених наука. Реч је о уже усмереним темама као што су математичка физика колективних појава, мишљење као колективни процес, политичка филозофија и постмодернизам, међу којима занимљиве за наш рад, издвајамо теме које су научници формулисали као: динамику опсежног времена и простора, развој језика у времену и простору, и истраживање, односно приказ простора у различитим језицима. Због сложених природа и методологија егзактних и хуманих наука, интердисциплинарна сарадња

³ Годину коју наводимо у загради односи се на годину објављивања Ајвазовог превода Јингеровог романа на чешком језику, оригиналног наслова *Auf den Marmorklippen* из 1939. године.

⁴ О детаљима оснивања ове елитне академске установе и начину њеног рада, окупљању и сарадњи научника, извештава Иван Хавел – дугогодишњи управник Центра за теоријске студије, о чему се подробије може информисати на интернет страници Центра: <http://www.cts.cuni.cz/>

овог Центра, реализована је у виду три методолошке стратегије које се, пре свега, препознају у проналажењу тема (појмова, структура, законитости), заједничких различитим дисциплинама – између осталог, једна од тих тема је управо простор. Идвојене теме могу се потом изучавати кроз сличности и разлике, уз постизање узајамног разумевања међу стручњацима изабраних научних области, и накнадног стварања услова за проналажење инспирације за даља истраживања у некој другој, чак несродној дисциплини. Као илустрацију овакве неуобичајене сарадње наводимо зборник радова под називом *Prostor a jeho člověk (Простор и његов човек 2004)* који је настао као резултат семинара о простору који је Центар за теоријске студије одржао од јесени 2003. године до пролећа 2004. где је Михал Ајваз био један од главних уредника и учесник семинара.

Ајвазова прва белетристичка књига излази када је имао четрдесет година иако је и раније писао; али почетне текстове надреалистичке провенијенције, никада није слао у књижевне часописе све до 1989. године. Иако се можда радило о незрелим текстовима, по ауторовој самокритичној оцени, они су сигурно имали доста утицаја на композицију и састав прве збирке песама, а потом и приповедака. Иако сâм писац, дакле каже, како је имао различите фазе у којима је од ране младости писао, књижевна и есејистичка дела почео је да објављује тек након поменуте године, у вези са чиме га можемо сврстати у групу аутора коју Алеш Хаман назива и генерацијом „украденог доживљаја“ (Machala 2008: 288 цитирано према Haman 2002: 25). У књижевном опусу Михала Ајваза проналазимо различите књижевне врсте, а потом и разноврсну типологију романа, где се писац најпре оглашава метафизичком и медитативном поезијом сабраном у збирци *Vražda v hotelu Intercontinental (Убиство у хотелу Интерконтинентал 1989)*. Текстове песама је објављивао у пар наврата и током 1992. године у часопису *Literární noviny*. Иако делимично збуњујућег наслова, јер се не ради ни о каквим детективским случајевима, о чему се читалац уверава већ након прве прочитане песме, садржај поменуте збирке откриће Ајвазово интересовање за културолошко, митско и егзистенцијално мапирање родног града, те је према речима Лубомира Махале, постало видно, да је Ајвазов „књижевни деби *de facto* био прокламација властитог стваралачког програма, својеврсни синопсис у коме се изражавају ауторске намере, размишљања, мотиви и поступци“ (Machala 2008: 291). Ајвазова поезија настала је током осамдесетих година, што са друштвеног и културолошког становишта, на јединствен начин, сведочи о времену меланхолије

и песимизма који одише из појединих стихова. Сâм Ајваз сведочи о том времену док пише поговор новом издању ове збирке песама:

Проналазим извесно меланхолично и блажено несуделовање у ономе што је било представљано за важан живот, атмосферу безвремености у којој се налазило свуда присутно предосећање надолazeћих промена, магична владавина простора над временом из ког су израњале слике: тумарања по прашким улицама, поподневно светло које пада на редове књига по антикваријатима, Фелинијеви филмови приказивани у италијанском центру на Малој Страни, седење по кафанама и бистроима тог времена... (Ajvaz 2012b: 144).

Након ове књиге, већ са приповеткама сабраним у збирци *Návrat starého varana* (*Повратак старог варана* 1991), Ајваз своју списатељску пажњу и истраживања углавном изражава у прозном саставу. У овим причама, још једном се потврђује и дефинитивно установљава наслућена поетика која се књижевној критици чини превише ефемерном, што препознајемо из констатације Лубомира Махале када каже: „Фрагментарно доживљени кратак текст ове прозе потврдио је да у основне елементе, уз чију помоћ Ајваз намерава да своју привидно контрадикторну књижевну амбицију реализује, спадају типично постмодерни мотиви лавиринта кроз који се иначе не може проћи, и чудноватих знакова и алузија који се готово не могу адекватно дешифровати“ (Machala 2008: 291). У сличном маниру потом, Ајваз ће написати пет романа у којима се препознаје специфичан начин представљања књижевне грађе која се састоји у слагању најширег спектра информација у нову књижевну целину. Тема феноменолошког описа града и метафизике његовог бића, стално је присутни елемент у поменутих романима који су настајали у следећем низу: *Druhé město* (*Други град* 1993), *Zlatý věk* (*Златно доба* 2001), *Prázdné ulice* (*Пусте улице* 2004), *Cesta na jih* (*Пут на југ* 2008) и *Lucemburská zahrada* (*Луксембуршки парк* 2011). Уз ова побројана дела, Ајваз је написао и избор две новеле: *Bílí mravenci* (*Бели мрави*) и *Zénónovu paradoxu* (*Зенонови парадокси*) објављене у књизи под заједничким називом *Turkysový orel* (*Туркизни орло* 1997).

Поред белетристичке прозе Ајваз је написао и десетак књига есеја и филозофских (феноменолошких) опита који су, уз романима, наизменично настајали у последњих двадесет шест година. Међутим, за разлику од Милана Кундере у чијим романима на пример, често читамо есеје у форми екскурса ауториталног приповедача на различите теме, као саставни и важни део већине пишчевих романа писаних на чешком језику, код Михала Ајваза есеј није присутан у

белетристици. Шта више, Ајваз сматра да не би требало мешати ове две књижевне врсте и каже:

Писање теоријских разматрања и белетристике настојим да оделим јер ми се не допадају романи који су писани како би се њима изразило некакво филозофско становиште, ни филозофска дела која настоје да буду уметност [...] Истина је, да у мојим белетристичким књигама, коначно, има и нарочитих размишљања, али то је стога што се од првобитног нејасног осећања, постепено развија одговарајући свет са свиме што му припада – а свету осим ликова, простора и радње, припадају такође и идеје (Ајваз 2010а, s.l.).

Важно је ипак напоменути, да иако есеј као аналитички и интерпретативни састав изостаје у Ајвазовим романима, становишта до којих долази у својим књигама есеја, начин размишљања, уверења, циљеви истраживања, присутни су и у пишевим романима. У Ајвазовим есејима уочљиво се препознаје тематска подељеност, са једне стране, на приказ дела писаца који својим књижевним фоном утичу на обликовање његове поетике, што у знатној мери отвара врата књижевном интертексту у његовим романима; док са друге стране, у есејима пратимо Ајвазова феноменолошка истраживања, студије из семиотике и филозофске медитације на разне теме. У изборима есеја *Tajemství knihy (Тајна књиге 1997)* и *Příběh znaků a prázdná (Згода знакова и празнине 2006)* проналазимо илустрацију првог случаја који смо описали као детаљну анализу поетика различитих писаца. У вези са тим проналазимо Ајвазову заинтересованост за изабрана дела аутора као што су К. Моргенстерн, Е. Јингер, В. Гомбрович, Р. Г. Лекомт, Х. Л. Борхес, Г. Мејринк, М. Фуко, Л. Перуц, Л. Клима, П. Крал, И. Калвино, Р. Русел, В. Гибсон, А. Мишо, Ф. Хелдерлин, Р. М. Рилке, Ж. Перек, и други. Истраживањем међукњижевних утицаја побројаних аутора проналазимо доста сличности са темама Ајвазових романа, моделом структурирања текста и најчешће присутним мотивима, о чему ћемо накнадно још говорити. У књизи *Znak a bytí. Úvahy nad Derridovou gramatologií (Знак и биће. Размишљања о Деридиној граматици 1994)* полемисе са Деридином теоријом сазнања, док у делу *Sny gramatik, záře písmen. Setkání s Jorgem Luisem Borgesem (Снови граматике, сјај слова. Сусрет са Хорхе Луис Борхесом 2003)* филозофски медитира о делу Борхеса, размишљајући о могућим начинима представљања реалности, о знаку, универзалном језику и граматици света. Две Ајвазове књиге, *Snování. Rok dopisu o snech (Сневања. Година писама о сновима 2008)* и *Sindibadův dům (Синбадова кућа 2010)* настале су као резултат сарадње са Иваном Хавелом,

уредником часописа *Vesmír*, у оквиру заједничког пројекта у Центру за теоријске студије. Конципиране у форми дијалога између двојице аутора, ове две књиге представљају израз феноменолошког описа сна, пре него његову улогу у психоанализи. Ајвазова заинтересованост за филозофију феноменологије, најочљивија је у књигама *Světelný prales* (*Светлосна прашина* 2003) и *Cesta k pramenům smyslu* (*Пут ка изворима смисла* 2012) која у поднаслову објашњава да је ово дело посвећено генетичкој феноменологији Едмунда Хусерла. Књигом *Padesát pět měst* (*Педесет пет градова* 2006) Ајваз се у форми лирске прозе фиктивног путописа, надовезује на интертекстуални ланац који је започео Итало Калвино својом књигом *Neviditelná města* (*Невидљиви градови* 2007), инспиришући се путописном прозом Марка Пола (на српском језику преведеном као – *Милион*), а који ће довршити Павел Хоузер својом књигом *Sběratel měst* (*Сакупљач градова* 2009).

За своје књижевно стваралаштво Михал Ајваз је добио три престижне награде, од тога две у Чешкој – награду „Jaroslav Seifert“ за роман *Prázdné ulice* током 2005. године, и награду „Magnesia Litera“ за роман *Lucemburská zahrada* 2012. Такође је примио и међународну награду „Amazon's top 10 list for SF/Fantasy“ током 2010. године за роман *Druhé město*.

О делима Михала Ајваза доста се писало у књижевним часописима у којима је књижевна критика пропратила свако пишчево остварење почев од збирке песама, преко романа до многобројних књига есеја. Међутим, интересовање за књижевно стваралаштво овог савременог чешког писца, није резултирало до сада ниједном монографијом која би, са пажњом и научном анализом, приказала различите елементе његове поетике. У недостатку таквих извора, консултовали смо најпре текстове неколико студија о делу Михала Ајваза објављених у часопису *Česká literatura* – Јана Глустиг, Веронике Кошнарове, Павела Јанушека; потом чешку књижевну критику о Ајвазовој прози коју смо пронашли у бројним чешким књижевним часописима, и коначно разговоре са писцем публиковане једнако у часописима и на интернету.

1. 2. ОСОБЕНОСТИ АЈВАЗОВЕ ПОЕТИКЕ РОМАНА

Због обима и комплексности састава Ајвазових романа, сматрамо да је истраживање његове поетике најупутније извести кроз кључне речи, међу којима као најфреквентније издвајамо следеће. То су: путник, путовање, истраживање, град, острво, чудовиште, сан, књига, писмо, слика, скулптура, простор. Међутим, константу у пишчевим описима и истраживању чини управо појам простора који је често доминантан и свеобухватан у односу на све остале које смо овде набројали. Будући да је појам простора тема приказа различитих уметности, као и предмет истраживања различитих наука, и у Ајвазовој поетици је приметан утицај разнородних научних дисциплина – математике, физике, астрономије, неурофизиологије, социологије, кибернетике, антропологије, филозофије, као и ликовних уметности. Све побројане, разнородне научне дисциплине нису тема засебног проучавања и анализе у овом раду, осим што могу помоћи у дефинисању Ајвазових књижевних намисли и разумевању садржаја његових романа, те обликовању поетике као целине (барем у досадашњем корпусу који се односи на пет објављених романа). С тим у вези, у оквиру овог поднасловa одвојено препознајемо и наводимо филозофски и књижевни интертекст у Ајвазовом делу, потом уплив природних наука, као и ликовних уметности чијим присуством се може препознати својеврсна матрица његове поетике. У овом излагању делимично ћемо говорити и о наратолошким поступцима, о структури Ајвазових романа, уз осврт на улогу и значај архетипских образаца у њима.

Интердисциплинарност у Ајвазовом делу се, уз консултовање различитих филозофских школа и учења, препознаје у присутним бројним међукњижевним везама, потом у навођењу или позивању на имена светски признатих научника природних наука, као и у интересовању за ликовно стваралаштво познатих сликара, чији индивидуални стил или уметнички правац, индиректно имају везе са поетиком о којој пишемо. Интердисциплинарност, евидентно присутну у Ајвазовој поетици, тумачимо подједнако његовим елементарним књижевним фоном, али делом, и као део његовог окретања ка установљеним обрасцима стратегија истраживања Центра за теоријске студије.

Дакле, уз немало учешће у овој научној установи, налазимо да је профилисање Ајвазове прозе у директној вези и са раније поменутиим студијама естетике, чешког језика и књижевности, што у оба случаја објашњава присутност

најразличитијих утицаја које је његова поетика примила у себе. Ова два податка поново истичемо у вези са сталним присуством филозофије у Ајвазовој прози (како најприсутније – феноменологије, тако и многобројних других система и учења) које препознајемо у виду академског еклектицизма. Почев од поезије, те и у каснијим књижевним остварењима, уочљиво је да се писац често позива на феноменологију Хусерла и Хајдегера; но кроз различит контекст својих песама, прича, есеја и романа, Ајваз се дотиче и Парменида, потом Зенона из Елеје, Емпедокла, Платона, Аристотелове првобитне материје, Кантових категорија, Хегелове естетике, феноменологије духа и појма *für-sich-sine*, Емануела Сведенборга, Мориса Мерло-Понтија, Жака Дерида и других.

У пажљивом упоређивању односа учења и школа неколицине филозофа чија имена Ајваз спомиње у својим романима, приметили смо једну занимљивост која нам је привукла пажњу. Наиме, у различитим романима и есејима, без неког нарочитог реда или било какве систематичности, Ајваз користи имена појединих филозофа, најчешће као књижевне мотиве, где би конкретно име филозофа требало да упути на одређена филозофска становишта која се користе као подлога за приповест у роману. Међутим, оно што је уочљиво, јесте да се ради о супротстављеним идејама две различите групе аутора, где бисмо у прву сврстали најпре Франца Brentana,⁵ Алексијуса Мајнонга и евентуално Хусерла, док у другу групу филозофа, можемо сврстати Бертранда Расела, Лудвига Витгенштајна, Рудолфа Карнапа. Упрошћено речено (будући да нам није циљ да се бавимо анализом филозофских система), чини се да је у вези са наведеним именима, у питању супротстављање идеје интенционалности у односу на логички позитивизам, где препознајемо да је Ајвазу ближа идеалистичка филозофија у односу на аналитичку.

Шта више, приметно је да се писац у романима често позива и на Алексијуса Мајнонга и његову теорију објеката. Оно шта га Мајнонгу привлачи је, претпостављамо, Мајнонгово мишљење да метафизика није довољно универзална за науку о Објектима, у вези са чиме овај бечки филозоф, допушта могућност постојања и оних објеката који реално не постоје (то су објекти који ни на који начин не могу бити стварни – *Wirklich*), али који могу бити мислени објекти; што је верујемо кључна ствар за књижевност и њен јединствено приказан универзум у

⁵ Brentano (1838–1917) је између осталог, био професор Алексијуса Мајнонга, Томаша Г. Масарика, Едмунда Хусерла, Сигмунда Фројда.

коме једнако право на постојање имају све категорије Мајнонгових објеката, једнорози и сферични квадрати, златне птице, али и потпуно реални градови, планине или прашуме, дакле све оно што се проналази у такозваној, материјалној, „видећој стварности“. Отуда је делимично разумљиво и Ајвазово интересовање за Кантов трансцендентални приступ у филозофији који се не бави предметима, већ нашом могућношћу сазнања предмета, о чему сведоче речи филозофа: „Ја називам трансценденталним свако сазнање које се не бави предметима“, говори Кант, „већ нашим сазнањем предмета уколико оно треба да је могуће *a priori*. Један систем таквих појмова звао би се трансцендентална филозофија“ (Kant 2003: 64). Овде се под појмом *a priori* подразумева сазнање које је независно од искуства, што на „велика врата“ допушта уплив фантастичних елемената у осмишљен свет Ајвазових романа, који легитимно испуњавају, како се чини, и простор у коме и ми станујемо.

Поред филозофског, присутан је јак утицај и књижевног интертекста у Ајвазовој белетристичкој прози. Међукњижевне везе препознајемо као својеврстан однос текста његових романа према различитим изворима који су му послужили као инспирација о различитим темама којима у свом делу посвећује пажњу. Простор света у коме се крећу Ајвазови јунаци, осмишљен је на начин, да више дугује текстовима светске књижевности него самој стварности која се у романима приказује. Управо по моделу препознатљивом још у првој збирци песама *Убиство у хотелу Интерконтинентал*,⁶ коју смо раније споменули, и у романима се препознаје интертекст у виду тек опаске имена одабраног писца или филозофа, или чак конкретног дела – које се потом ставља у контекст самог романа. Навођење имена свих писаца која се могу пронаћи у Ајвазовој прози, захтевало би озбиљно научно истраживање, као и засебну студију о међукњижевним везама. Но, тек као илустрацију овог карактеристичног Ајвазовог поступка, издвајамо изабране ауторе чије теме, књижевни поступци и начин структурирања књижевног текста, помажу обликовању његове поетике. Иако се ради о изузетно дугачкој и комплексној генеалогiji књижевних утицаја који се узајамно преплићу, па чак и поклапају, према темама којима се Ајваз бави у својим романима и есејима, уочавамо да се књижевни утицаји могу поделити у различите тематске групе. Ту најпре издвајамо теме које се баве елементима

⁶ У тексту ћемо, надаље, наводити Ајвазова дела у преводу.

магијског, иреалног, гротескног, мистичног садржаја, са уочљивим упливом надреализма под утицајем Бретона; но, у вези са тим треба тражити везе и пре надреализма у идејама и поетикама писаца који су својим делом најавили будуће постмодерне тежње, које се огледају у преиспитивању објективне стварности упућивањем на паралелно постојеће светове, и истраживање појма душе, човековог бића и његових дубина, као и простора које испуњава, настањује, и кроз које путује. Тако препознајемо Ајвазову везу са Лотреамоном, Новалисом, Рилкеом, Х. фон Клајстом, Г. Мејринком, К. Моргенстерном, Е. Т. А. Хофманом, Х. П. Лавкрафтом и другима. Међутим, и поред побројаних аутора, најприсутнији је свакако утицај Хорхе Луис Борхеса и поетике магијског реализма који препознајемо у Ајвазовим романима и причама, како по изабраним мотивима лавиринта, бесконачности, бескраја у покушају продирања у сушаство света, тако и у дефинисању човека и његовог односа према свету, као и непрестане жеље за истраживањем, откривањем и спознавањем натприродног у виду митских бића која настањују, или барем повремено посећују свет у коме ми живимо.

Следећу групу књижевних текстова у којима Ајваз тражи податке везане за истраживање појма душе, чине: *Pistis Sofia*, Апулејев *Златни магарац*, *Говор о достојанству човеку* Пика де ла Мирандоле, *Животи и мишљења истакнутих филозофа* Диогена Лаертија о Питагори, и други; исто препознајемо и када је у питању Ајвазово интересовање за филозофију Авероа (Авицене) и његовог тумачења о души и богу.

На нешто сложенију ситуацију наилазимо у вези са описом структуре Ајвазових романа, чија књижевна грађа постаје све комплекснија са сваким новим делом. У вези са овом констатацијом, налазимо да је најприметнија веза између начина структурирања Ајвазових романа управо са романима Итала Калвина *Ако једне зимске ноћи неки путник*, Ремона Русела *Locus Solus* и Жоржа Перека *Живот упутство за употребу*. Док пише о Михалу Ајвазу и његовој поетици, Павлина Кубикова наводи речи самог писца у вези са настанком његове прозе који говоре у прилог нашим констатацијама: „Моји текстови настају лагано“ говори Ајваз, „то почиње тако што се прво појави нека слика која ми се допада, потом се временом из те слике развије следећа, из ње опет следећа, и тако се текст природно сам из себе шири. Не наваљујем на њега и не пожурујем га; самог себе подсећам на вртлара: пуштам да текст дозрева и повремено одлазим да погледам шта је од њега настало“ (Kubíková 1999: 11). У структури Ајвазових романа

препознајемо трагове гешталтизма, те иако је по овом учењу целина несводива на делове, као читаоци Ајвазове прозе полазимо управо од делова (мислимо при томе на Ајвазове романе, приповетке или есеје) како бисмо препознали целину (суштину поетике). На сличан начин и писац полази у своје бескрајно истраживање и описивање простора света, како оног који видимо, тако и оног који тек можемо само да замислимо, у виду бесконачне слагалице, попут оне у поменутом Перековом роману. Овде треба подвући аналогију између Перекових делова слике коју Вален осмишља кроз приказ станара једне зграде, са књижевним текстом и тумачењем могућих значења простора (Ајвазовог простора као предмета истраживања), будући да и ми настојимо да склопимо причу чији су саставни елементи сви романи, односно белетристичка проза, која би требало да се уклопи у целину као њени одвојени делови. Корпус нашег истраживања, с тим у вези, чини Ајвазових пет романа – *Druhé město*, *Zlatý věk*, *Prázdné ulice*, *Cesta na jih* и *Lucemburská zahrada*, док ћемо краће књижевне форме као што су есеји, путописи, новеле и приповетке, користити у сврху проналажења примене Ајвазових различитих ставова у грађењу и дефиницији простора.

Дакле, писац заправо није „довршио“ своје књижевно стваралаштво, оно и даље непрекидно настаје; сваки нови роман само је нови део слагалице који јасније открива читаву слику природе простора, и уклапа се у раније „осликане“ представе – написане Ајвазове књиге. Међутим, ова нас недовршеност целине, подсећа и на структуралну недовршеност Калвиновог романа *Ако једне зимске ноћи неки путник*, о коме Ајваз пише есеј у књизи *Згода знакова и празнине*, чија становишта на том месту изречена, доводимо у директну везу са личном Ајвазовом поетиком романа, где се каже:

Линија могућих збивања се у бескрај грана, свако место је почетак новог бујања, бесконачног разгранавња приповедних линија, сваки текст иступа из бесконачног сплета догађаја, у које срастао остаје, и који ствара једну једину незамисливу књигу свих књига. Свака је књига недовршена, тек фрагмент који нам о природи ове књиге даје нејасне назнаке (Ajvaz 2006b: 21).

На овом месту можемо формулисати једну од најважнијих теза нашег истраживања од које полазимо, те скренути пажњу на чињеницу, да кроз најевидентнији структурални образац једног романа, ми заправо посматрамо целину Ајвазовог досадашњег стваралаштва као недовршеност система књижевне грађе, као отвореност ка новим садржајима; ово полазиште које желимо да у наредним поглављима илуструјемо кроз различите описе простора, ослања се на

запажање, да је заправо свака Ајвазова књига, делимично остала отворена и недовршена целина. Дакле, ако је сваки од његових романа отворена целина, након чијег „дочитавања“ увек очекујемо извесни наставак, с тим у вези, онда све романе можемо читати тек као поглавља једне исте књиге – књиге Ајвазове поетике у настајању и непрекидном истраживању која никада не наговештава коначност и заокруженост. Приступ у опису овако специфичног стваралаштва може бити разноврстан, где смо се ми определили за издвајање одређене проблемске тематике којом се најсликовитије може представити и илустровати поетика овог савременог чешког писца, што ћемо касније детаљније образложити у вези са начином описа простора за који смо се ми определили.

Чак и када говоримо о Ајвазовој консултацији природних наука, уочљиво је да она увек има карактер пищевог интересовања за истраживање простора, и проналажења могућности његовог описа, рашчлањавања, умножавања, пресликавања, понављања, представљања његове величине, категорија стварности или апстрактности. Вешто уношење имена изабраног научника у приповедни ток Ајвазових романа, користи се у сврху илустровања природе света, чији се описи користе у функцији кулиса Приповедачевог индивидуалног истраживања и самоспознавања, у вези са чиме се у његовој прози сусрећемо са именима попут – Лајбница, Декарта, Паскала, Станисласа де Гуаите, Јана Евангелисте Пуркиње, Ајнштајна, Георга Кантора и многих других. У пажљивом прегледу интересовања наведених научника, приметили смо да је простор заједнички предмет њиховог истраживања, као и сâм опис посматрања простора. Међутим, поред чињенице да се већина наведених научника бавила математиком и физиком, неки од њих су за собом оставили и филозофска дела у којима се могу пронаћи интересантна становишта (Лајбниц, Паскал) која помажу Ајвазу у креирању романескних садржаја. Осим тога, и квантна физика пружа писцу доста могућности да, са већ установљених чињеница, настави размишљања у правцу описа карактеристика и природе простора (ради се, наравно, највише о теоријској физици, те иако нигде директно Ајваз не наводи име чувеног америчког физичара Дејвида Бома, размишљања која у романима износи су унеколико најсличнија управо Бомовим). У сврху кратке илустрације изречених становишта, навешћемо само пример који проналазимо у роману *Златно доба*, где као један од важних упута који приповедачу служе и као оријентир за кретање и истраживање простора, јесте Лајбницов „инфинитезимални рачун“ који се односи на бесконачно мале

величине – што је аналогно бескрајном уситњавању и дељењу простора кроз који се креће Ајвазов приповедач.

Круг интердисциплинарних утицаја особених Ајвазовој поетици можемо затворити „ликовним тумачењима“ простора, под којима подразумевамо Ајвазово позивање на дела ликовне уметности у романима, у вези са којима се спомињу уметници као што су: Паул Кле, Анри Мишо, Василиј Кандински, Ђорђо де Кирико, Џексон Поллок, Макс Швабински, Пол Делво, Едвард Хопер, Морис Корнелис Ешер и други. Дела ових уметника у Ајвазовим романима посматрамо као архитектуру простора кроз који се крећу његови јунаци, или чије мотиве са слика Ајваз користи као различите идеје и представе које потом пласира у својим књижевним текстовима. Ради се дакле, о правцима као што су футуризам, експресионизам, надреализам, кубизам, али који притом, не утичу само на формирање карактеристичних образаца у виђењу простора или перспективе у простору, већ Ајвазу служе управо да, навођењем појединачних остварења побројаних уметника, разбије илузију „реалистичног“ виђења света. Осим наведених аутора, о присуству ликовне уметности у Ајвазовој поетици може се говорити и када писац у тексту романа наводи конкретна уметничка дела, било да су у питању слике или скулптуре, чему ћемо у раду додатно посветити нарочиту пажњу.

Присуство постмодерних тенденција у Ајвазовој прози се може, дакле, препознати у вези са представљеним интердисциплинарним трагањима у обликовању његове личне поетике романа, али и са раније поменутом вишезначношћу и неодређеношћу, делимичном апсурдношћу света који приповедач–истраживач интуитивно спознаје кроз индивидуалну семантику у којој је све уочљивија релативност истине. Но, оно што Јиржи Зизлер примећује у вези са описом постмодерне чешке прозе уопште, директно је примењиво и у опису Ајвазовог дела у коме изостаје елеменат идејно–моралне борбе, а у први план се истиче субјективност приповедног тока (нараторског саопштења), и оно што Зизлер именује свеprisутним односом текст–читалац: „[...] дело не жели да појединцу намеће стварност или да је замењује, већ жели да буде само једно од саморефлектујућих огледала, игра, дијалог, тајна“ (Zizler 2008: 19) која позива читаоца на истраживање и дешифровање.

Хетерогеност света Ајвазових романа је несхватљива и неухватљива у виду својеврсног флуидног ентитета са субјективним поимањем времена и простора.

Описујући Ајвазову поетику Јиржи Пењас каже: „Ајваз продира до подсвесних корена живота и материје, до нечега што је древно, чак митско, што тек у језику писца добија свој облик и изглед“ (Kubíková 1999: 11 цитирано према Jiří Peňas, s.l.⁷). У вези са тим, на крају овог осврта на особености Ајвазове поетике, желели бисмо да укажемо на присуство бројних митолошких мотива, сцена и система који би могли да се тумаче уз консултацију архетипских образаца и представа кроз читаво белетристичко остварење овог писца. Препознавањем архетипских образаца отварају се врата бројним тумачењима могућих значења текстова Ајвазових романа, као и установљења матрице у структури таквог текста. Из разговора који је писац имао са Петром Котиком у мају 1995. године, сазнајемо да је појам архетипа важан у његовим књижевним текстовима, и да појам митског он тражи управо у човеку, о чему сведоче речи: „Свет што се односи на архетип и мит има везе са иницијацијом. До интересовања за архетипе и митове довели су ме лични проблеми и егзистенцијална питања, а не учења о божанствима и митовима. Мој однос према архетипима био је изазван жељом за спознавањем шта сам ја заправо“ (Kotyk 2008: 283). Дакле, итересовање за митове и архетипске обрасце код Ајваза име више субјективан карактер, него онај научни, егзактни, будући да смо читањем његове прозе постали сведоци пишчевог личног самопреиспитивања и егзистенцијалне медитације којој је једини циљ да одгонетне – ко је заправо он, као човек – писац – биће. Ајвазова поетика се заснива на различитим митским обрасцима, с тим што у пишчевим романима ипак уочавамо једну новину, а то је ново читање мита, односно ауторско стварање новог, али истовремено регенерисаног облика примордијалних митова. Оно за чиме Ајваз трага је митско у самоме човеку, док покушава да пронађе праматрицу човековог бића, и да мапира и дешифрира лавиринт који сачињава простор света кроз који се крећемо.

С обзиром да ћемо током истраживања и описа могућих тумачења простора Ајвазове прозе често спомињати приповедача у његовим делима, будући да је садржај романа увек саопштен посредовањем главног јунака – нарочитог протагонисте, у коме препознајемо вечитог путника, истраживача, повученог интелектуалца и филозофа, који нас неуморно извештава о свом кретању кроз простор (било да се ради о градовима, различитим државама и удаљеним кутима

⁷ sine loco

света, пустим острвима, или пак о виртуелном простору који се испитује искључиво погледом, нарочито када су у питању слике, видео игре и слично), сматрамо да је важно напоменути неколико карактеристика везаних за Ајвазову наратологију. Чини се да је у прва четири Ајвазова романа (*Други град*, *Златно доба*, *Празне улице*, *Пут на југ*) у питању профил готово истог Приповедача, будући да су исприповедана у првом лицу, док је последњи роман (*Луксембуршки парк*) написан у трећем лицу.

Служећи се Штанцловом типологијом романа, препознајемо да се у роману *Златно доба* ради о ауторијалној приповедачкој ситуацији где Ајвазов приповедач иступа у улози посредника у роману јер све време његовог говора примећујемо да он лично стоји на прагу између фиктивног света и читаочеве стварности, будући да му се повремено директно обраћа. По теорији Вејна Бута ради се о врсти драматизованог делатног приповедача који је истовремено и имплицитни писац, јер *Златно доба* читамо и као запис са путовања Ајвазовог приповедача који он директно саопштава читаоцу. У романима – *Други град*, *Празне улице*, *Пут на југ* ради се о приповедачкој ситуацији у првом лицу, будући да сâм приповедач припада представљеном свету романа. У њима нема директног ословаљавања читалаца, већ смо све време у прилици да пратимо информације до којих је он сâм лично дошао, или оно што је чуо од других ликова, а неретко ће се десити да се перспектива приповедања пребаци са имплицитног писца (оног приповедача који је започео свој запис текста који је пред нама), на делатног, поузданог приповедача који наставља говор у првом лицу. Тако имплицитни писац, на пример у роману *Пут на југ*, постаје само посматрач и слушацац, записивач оних збивања о којима га извештава делатни приповедач, који својим излагањем утиче на читав ток догађаја. Мике Бал каже, да када постоји текстуална интерференција, приповедачев текст и актеров текст се у роману међусобно односе у тако јаким везама, да се више не може направити разлика између приповедних нивоа. Хијерархијска позиција текстова означава се основним појмом нивоа. Односи између приповедачевог текста и актеровог текста могу бити различите природе и различитог интензитета (Bal 2000: 39).

У опису различитих приповедачких гласова у Ајвазовим романима користимо се изразима као што су примарни приповедни ниво (што се односи на глас Приповедача) и секундарни приповедни нивои (када су у питању гласови осталих актера). Једнако се током истраживања служимо Женетовом

терминологијом, коју таксативно у свом раду наводи и Миомир Петровић (Petrović 2011: 4), где се разликују три дијегетичка нивоа. У Ајвазовим романима пре свега је најприсутнији метадијегетички (или хиподијегетички) ниво, који се односи на поље дискурса у коме се разгранава основна приповедна линија у стално нове приче у причи (карактеристична за *Златно доба* и *Пут на југ*), потом дијегетички ниво којим се означава простор приче самог Приповедача (у романима *Други град* и *Пусте улице*), и коначно екстрадијегетички ниво, у коме Приповедач није део приче коју прича (*Луксембушки парк*). Управо у вези са овим последњим романом у низу, склони смо претпоставци, да је Ајваз имао на уму да напише дело такве структуре, да она највише одговара ономе што би по Штанцлу могло да се назове персоналним романом. У тексту романа *Луксембушки парк* не препознајемо присуство приповедача, већ сва збивања пратимо кроз свест једног од ликова, професора филозофије – Пола. Читалац се лако поистовећује са његовим доживљавањем света, као и одлукама које га непосредно покрећу у том свету, и све време му помажу да крене на пут како би демистификовао призоре видљивог простора. Осим овог сажетог приказа нараторолошких становишта у Ајвазовим романима, управо се захваљујући свеприсутном гласу хомодијегетичког Приповедача о коме смо говорили, може констатовати метафиктивни карактер универзума приказаног његовим књижевним стваралаштвом, када тај глас делом ствара фикцију пред читаоцем, а делом је демистификује својим коментарима, као што је случај у изабраном одломку:

Овај лик што је сплетом мојих гестова досеже у свет, нисам додуше измислио и нисам га изабрао, али њиме сам задовољан и не намеравам да га мењам ни за какав други, јер је настао из мојих путева и сусрета, из простора који се учртвају у сећање и који су се можда на железничким станицама и лукама отворили само стога, да би помогли његовом настанку. Ослушкивао сам лагани раст ове личности унутар чауре предела; не ради се само о томе да ли је ово дуго стрпљиво детињство било постепени настанак ЈА у телу странца, или супротно томе, да се десила нека фамозна промена у чудовиште. Ради се о стапању са ритмом ове промене, препуштању моменту када настајемо на острвима, у градовима и земљама које посећујемо, без размишљања о исправности покрета који је смислен сâм за себе у развоју својих ритмова, у мелодији која не тежи никаквом финалу. Овај покрет се не може оправдати изван себе, јер очигледно припада повезаности токова који протичу кроз ништавило, и који на свом путу стварају свемир од звезда, камења, биљака, тела и свести (Ajvaz 2001: 130).

1.3 О ПОЈМУ ПРОСТОРА У АЈВАЗОВОЈ ПРОЗИ И МОГУЋИМ НАЧИНИМА ЗА ЊЕГОВО ТУМАЧЕЊЕ

Будући да смо на основу свих представљених Ајвазових књижевних и филозофских аспирација, препознали простор као кључни појам његове поетике романа, у оквиру овог поднаслова настојимо да издвојимо тумачења о појму простора различитих аутора, присутних у Ајвазовој прози, на чија становишта се током истраживања позивамо. Изворна просторност, њена пуноћа и празнина, настанак хетерокосмике књижевног света, потом субјекатско конституисање простора властитом телесношћу, опис дијалектике простора, представља предмет нашег изучавања и анализе у овом раду.

Као полазишта за истраживање појма простора, консултовали смо различите школе и учења, почев од метафизичког тумачења овог појма, које смо пронашли у електронској верзији енциклопедије Британика, будући да се оно подудара са нашим претпоставкама о природи простора Ајвазове прозе. Наиме, многи метафизичари спекулишу о томе да категорије времена и простора не могу бити стварне, те да се временске и просторне одреднице могу односити једино на појаве у њима. „Стварност или оно што је реално, не траје кроз време“, каже се у тој одредници, „нити подлеже утицајима простора“ (цитирано према: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/377923/metaphysics/15821/Space-and-time>). У наставку цитиране одреднице се објашњава, да се корени оваквих становишта проналазе у учењима, управо оних филозофа које и Ајваз често спомиње у својим делима, при чему мислимо на Платона и пресократовце – Зенона и Парменида из Елеје.

Кант ће потом тврдити да постоји блиска повезаност између времена и простора са људском субјективном осећајношћу, у вези са чиме описује категорије простора и времена као „интуиције“ под којима подразумева нарочиту врсту посебности. Слично античким филозофима пре њега, и Кант као представник немачког класичног идеализма сматра, да су простор и време повезани са посебношћу, те да само оно што је посебно, може бити стварно. Ово наводимо из разлога, јер кроз истраживање настојимо да покажемо, да се Ајвазов Приповедач, а уједно и истраживач простора, креће и кроз реални простор,

једнако као и кроз онај виртуелни, замишљени простор;⁸ односно, да је перцепција тог простора подређена увек његовом субјективном виђењу и разумевању које Приповедач, феноменолошком дескрипцијом, саопштава читаоцу.

Разматрајући широк спектар различитих области које се, било примарно или секундарно баве истраживањем простора, Јосип Ужаревић констатује да није тешко разумети зашто до данашњег дана не постоји свеобухватна, интегрална наука о простору (спејсологија). Један од важних разлога те „необухватљивости“ простора јесте и његова „многоликост“, тј. непрегледно мноштво лица којима се простор окреће истраживачкој свести.⁹ „Простори су попришта разлике, акције, изненађења, игре (Аристотелова илузија), у њима се, и на њима, материјализују идеје. Човјек се у битноме смислу остварује (и) просторно. Простори су носитељи памћења („меморија мјеста“), идентитета, културе, они чине основу умјетничкога обликовања. Но, највиши облик афирмације (вредновања) простора, вјеројатно је вјера у ускрснуће тијела у животу будућега вјека“ (Užarević 2011: 9). Иако примарно филолог, Ужаревић се у својим истраживањима о простору окреће природним наукама, нпр. неурофизиологији, говорећи о неурофилозофским аспектима простора, у вези са чиме долази до становишта, да се анализа књижевноуметничких текстова умногоме показала сличном анализи функционисања мозга. При томе, он наводи примере у које убраја начин на који уметнички текст успева, да и буку претвори у информацију.

Занимљиво питање у Ужаревићевом објашњењу перцептуалног конституисања простора, јесте, да ли ми сазнајемо само оно што сами пројектујемо у оно што је сазнато, или смо ми сами увек предодређени предметом свог проучавања, тј. увек налазимо само оно што је већ постојало пре, изван или изнад нас (било као „објективна“ стварност, било као „субјективна“ могућност).

⁸ У опису и тумачењу простора Ајвазове прозе, користимо се бинарно супротстављеним категоријама као што су: стварно – у смислу реално, видљиво, опипљиво, везано за природни свет; и фантастично – у смислу претпостављено, хипотетичко, невидљиво, ефемерно, тек наслућено, у вези са натприродним карактеристикама које се препознају у простору.

⁹ Сама ова чињеница коју износи Ужаревић, објашњава и нашу консултацију различитих извора у раду, како бисмо приступили тумачењу појма простора у Ајвазовим романима. При томе мислимо на настанак идеје просторности уопште, на њено испуњавање најразличитијим садржајима, а потом и на начин истраживања простора кроз архетип путовања, у сврху чега се користимо филозофским, књижевним, психолошким, ликовним, социолошким, научним и другим описима и дефинисању простора.

Снабдевена заједничким памћењем и колективном свешћу, култура наступа као „колективна особа“. Захваљујући својој затворености, односно просторној и временској разграничености, култура (семиосфера) дели простор (и сав свет) на унутрашњи и спољашњи, на свој и туђи (Užarević 2011: 47/48).

И Јозеф Моурал предлаже да се појам „простор“ користи за различите облике смисла који су под овим називом разрађиване у разним теоријским дисциплинама (као што су математика, физика, историја уметности). У овој терминолошкој конвенцији простор је нешто што припада теорији, оно што се тек уз њу појављује и то прилично касно. У старогрчком не постоји појам за простор, напомиње Моурал. Код Платона је присутан појам *chora* што новодоба физика назива пољем. Код Аристотела постоји појам *topoi* или место. Најближе одређење савременог појма простора појављује се код атомиста у виду појма *kenon* или празнине. Атомисти празнином називају нешто што је супротно пуноћи која се приписивала атомима; празнина је нешто што окружује атоме. У латинском језику постоје два појма – *locus* и *spatio*. *Locus* се притом односи на позицију, намештење, док је *spatio* нешто што се односи на место покрета, удаљеност, димензију. У вези са овим дуализмом, Моурал каже, да су у опису аспеката природног света важне карактеристике које могу да се протумаче као просторне и чији збир би могао да се назове квазипростор. Нововековно обликовање разних верзија појма простора је веома сложено, у вези са чиме се као веома битне издвајају карактеристике изотропије и бесконачности (Moural 2004: 82).

Сам Ајвас у својој студији „Je 'zjednaný prostor' subjektivní“ („Да ли је 'обрађени простор' субјективан“) објашњава властито схватање простора:

За мене је простор нешто спољашње, нешто што је изван мене и што се изван мене бесконачно распростире, и из чега увек заузимам незнатни део који не треба ни спомињати, простор је за мене нешто, што је у потпуности тамо где нисам ја, где покретом нећу досећи, што је пуно предмета који нису оно што сам ја и који се, чак већим делом, од мене скривају; простор је оно из чега до мене долази нешто друго. Ту уопште није у питању објективност или геометричност, та отуђеност и све што је другачије, припада простору пре сваке објективизације и геометрије. Уопште, помислити да је тај удаљени простор моја творевина, да је ту стога да би се скицирале линије силе којима би моје тело требало да прође, када би било бесмртно, ужасна је гордост. И када тврдиш да ово распростирање простора реализује трансцендентални субјект, који не може бити поистовећен са емпиријском личношћу, тврдња се неће много променити, јер је трансцендентални субјект, увек само субјект, и увек структура људске свести (Ajvaz 2004a: 222/223).

Из овакво изреченог становишта, јасно се препознаје пишево уверење, да човек припада простору у коме се налази, јер се њиме објашњава да се при оваквој узајамној игри, субјект и простор рађају заједно из заједничког извора – простор се рађа из субјекта, и субјект из простора. Простор се рађа из субјекта јер настаје као поље могућих покрета његовог тела, што реципрочно значи, и да је субјекту потребан простор за његово непрестано рађање. „До настанка ја“, каже Ајваз, „долази током процеса при коме је систем постављених интенција нарушен као последица потреса при сусрету са актуелном чулном материјом [...] Ја стиже из простора и притом се утемељује у свим слојевима изнова“ (Ајваз 2004а: 234).

Својим кретањем кроз простор – ходањем, запажањем, памћењем, а потом и записивањем, сâм приповедач ствара простор. Ужаревићевим речима се претходно становиште потврђује: „Тело као тродимензионална физичка датост има веома важну улогу у обликовању простора“ (Ужаревић 2011: 18). У питању су митопоетске (митологијске) концепције света у којима је свемир изоморфан телу (првобитном човеку), а тело – свемиру. Тело није само физички и логички узорак свемира, него је оно и његово средиште. Тродимензионалност простора, по Ужаревићу, треба изводити из три односа помоћу којих се оријентише тело у простору: горе – доле, лево – десно, напред – позади. При томе тело није само инструмент оријентације у простору спољашњег света, него је и само подвргнуто властитој, унутрашњој оријентацији. Међутим, разматрајући однос интенције и чулне материје, Ајваз говори да је простор нешто страно и нешто што превазилази субјективност. Парадокс естетског доживљаја показује нам да субјективност није скуп интенција, хомогена грађа интенција спојених оковом узајамне мотивације, већ је нешто што је у немиру, што се из свих слојева формира из импулса актуелне чулне материје (Ајваз 2004а: 230).

Овде се евидентно ради о феноменолошком приступу у опису узајамног односа субјекта и простора, односно активној партиципацији субјекта у креирању простора. У вези са овом проблематиком, консултовали смо становишта Мориса Мерло-Понтија изречена о дијалектици видљивог и невидљивог, где се позивамо на одређења бића психизма француског феноменолога, као и опис објективног универзума, односно самог перцептивног света у дијалектици са универзумом мишљења.

Као део културолошких и социолошких истраживања, појам простора и његово представљање не може се раздвојити од дискурзивног контекста у коме се

он препознаје, и где у књижевном тексту помаже обликовању замишљене стварности. Међутим, књижевни простор се у ширем значењу односи на све саставне елементе текста, те се у истраживању тумачења простора у Ајвазовој прози, методолошки ослањамо и на становишта која заступа Жерар Женет. Пре свега полазимо од констатације коју бележи Адријана Марчетић (2001: 161), када наводи, да је по Женету „једини прави предмет нараторолошке анализе сâм нарративни текст“. С тим у вези, у *Фигурама* Женет каже да се „може учинити парадоксалним да се поводом књижевности говори о простору“ (Ženet 1985: 35), али потом наставља, да не само што може, већ и мора да се посматра у њеним односима са простором. Образложење оваквог става се не заснива само на чињеници што књижевност, поред осталих „сигеа“ говори и о простору, описује места, пребивалишта, пејзаже, и слично, већ и зато што, према његовом мишљењу, постоји најпре нека врста првобитне, или елементарне просторности, која је просторност самог језика (што су де Сосир и његови следбеници изнели на видело) (исто, 36). Осим тога, у питању је истовремено опажање како хоризонталних односа суседства и узастопности књижевних садржаја, тако и вертикалних или трансверзалних односа између дејстава која производе симетрија, перспектива, ишчекивање и слично, на основу чега Женет закључује, како се може рећи „да простор књиге, као и простор странице није пасивно подређен времену сукцесивног читања, већ напротив: како се простор у том времену открива и заокружује, онда он без прекида савија и изврће то време, па дакле на неки начин и укида“ (исто, 37). Трећи вид просторности књижевности, Женет доводи у везу са писмом у стилистичком значењу речи, односно са самим ефектима смисла написаног. У том правцу ослањамо се и на Деридина становишта изречена у делу *Глас и феномен*, нарочито у вези са предметношћу и значењем писма.

Надовезујући се на Женетова становишта, и Томаш Кубичек говори да средство изграђивања простора у нарративном тексту постају речи, језичко изражавање и њихова унутрашња организација. У случају нарративних текстова требало би говорити о два типа простора, при чему оба типа постају носиоци нарративног значења и зависе од начина текстуалне организације нарративних или наратизованих појава. У првом случају Кубичек говори о простору приповедачког света, у дугом о структурирању текста. Будући да књижевно приповедање нема могућност просторног представљања у облику, у коме је ова специфична

организација предмета и њиховог суодноса доступна ликовним уметностима, простор онда припада основним категоријама наративног текста. Простор наративног света не може да буде у потпуности представљен у оном смислу у коме је то могуће кроз слику, с обзиром да наративни свет обухвата безбројна ограничења и празна места (Kubiček 2013: 78).

Данијела Ходрова, на чија становишта се у нашем истраживања често позивамо, у својој монографији *Citlivé město* доста пажње посвећује простору града, и то на један нов начин, дотичући се тек делимично архитектонских карактеристика, и то најчешће без социјалних елемената, већ истичући најпре његов митопоетски карактер. У својим есејима сабраним у овој књизи, служи се терминологијом као што је текст града и градски текст (под којим она подразумева књижевна дела писана у граду или о граду); док са нараторолошке стране, аналогијом у односу на цивилизацијске тековине, говори о такозваном јанг тексту струји и јин тексту мрежи, како би се означиле различите форме текста и приповедачки поступак, које и ми током читавог истраживања усвајамо, као и многобројне ставове и закључке до којих долази.

У ужем, елементарнијем смислу, простор у књижевном делу може да се односи на ауторско осмишљавање књижевног универзума, на присуство или одсуство објеката у њему; потом на упућивање списатељске пажње географским чиниоцима – на описивање градова, земаља, мора и острва, на пример. У свом раду у којем се бави проблематиком простора и његовом конфигурацијом у књижевно тексту, Здењек Хрбата¹⁰ препознаје неке од следећих перспектива истраживања простора, чије нам констатације у истраживању помажу и које користимо, а које могу да се односе на: схватање простора у књижевном делу и његов опис – што настојимо да прикажемо у уводу првог поглавља под називом „Универзум, свет, простор у књижевном тексту“; потом на конструкцију и улогу простора у опису и приповедању (што је тема приказа једног од подналова првог поглавља – „Васпостављање космоса од речи и хетерогених светова у књижевном делу“). Важно место у Хрбатином истраживању које једнако консултујемо у овом раду, представља простор у књижевној „топологији“ који се односи на саму поетику места (урбане, руралне, егзотичне средине) која је у теорији књижевности названа – књижевном „спејсологијом“ о чему говоримо у другом поглављу које се

¹⁰ Мислимо на текст „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním dílu“.

бави дијалектиком простора. Последње чему упућујемо пажњу је Хрбатин приказ и тумачење простора у теорији „фиктивних светова“, о чему једнако пише и Лубомир Долежел у својој књизи *Хетерокосмика – фикција и могући светови*¹¹ на коју се у раду најчешће позивамо.

Када говоримо о могућим световима у роману, полазимо од Долежелове констатације да се не ради о мимезису – или пукој имитацији стварног света фикционалног текста, јер би се у том случају, оваквим становиштем укинуо несагледиво комплексан универзум многобројних светова (Doležel 2008: 10), које иначе уочавамо у Ајвазовим романима. Најчешће се ради о тродимензионалном и дводимензионалном простору (о својеврсном односу простора кроз који се јунак креће, и простора слике или било каквог призора у који он урања само својим погледом). Према томе, ослањајући се на Долежелову тврдњу да су могући светови фикције заправо артефакти који настају у поезији и музици, митологији и књижевности, сликарству и вајарству, театру и плесу, филму и телевизији, и ми ћемо се користити Долежеловом терминологијом која ове појаве назива семиотичким објектима (исто, 26/27). У вези са Долежеловом фикционалном семантиком користимо се и терминима као што су: могући свет, хетерогеност универзума, мини или микросветови, приповедачки свет, двоструки свет, алетички модалитети, деонтичка ограничења, епистемичка ограничења, природни и натприродни домен, и томе слично. Долежелово истраживање нам је помогло и у вези са анализом Ајвазовог грађења различитих приповедних нивоа, и

¹¹ Требало би овом приликом напоменути да се у теорији књижевности многи аутори баве описом могућих светова у књижевним делима, као и различитих врста простора који се у њима могу препознати. Међутим, због обимне литературе на ту тему, у истраживању смо направили коначни избор који смо консултовали и који овде наводимо, при чему подвлачимо, да је Лубомир Долежел био полазна основа, како нама, тако и другим ауторима и теоретичарима. Између осталог, Рут Ронен (Ruth Ronen) је одбранила дисертацију под називом „The Construction of Fictional Space in Narrative Texts“ (1984) на Универзитету у Торонту, где је студирала управо код Лубомира Долежела; овом приликом смо и ми консултовали њену књигу *Possible Worlds in Literary Theory* (у преводу на чешки назив књиге гласи *Možné světy v teorii literatury*), где излаже ставове и разматрања о могућим световима у теорији књижевности, доста слична онима која проналазимо и у Долежеловој *Хетерокосмици*. Једнако о појмовима могућих светова излаже и Бохумил Форшт (Bohumil Fořt) у књизи *Úvod do sémantiky fikčních světů*, често се позивајући на Лубомира Долежела. Слично овим ауторима, консултовали смо и дело немачке теоретичарке Дорит Кон (Dorrit Cohn) *Distinction of fiction*, чија истраживања се умногоме ослањају на Женета и Штанцла, које у раду често цитирамо, и на чија становишта се и сами позивамо. Све три наведене књиге читали смо на чешком језику (у случају Рут Ронен и Дорит Кон у питању су преводи на чешки, и као такви су наведени у цитираној литератури према именима наведеним у оригиналу, као што их овде стављамо у заграде).

тумачењем потребе арбитрарности језичког знака при дефинисању односа означавајућег и означеног.

У тумачењу семантике простора користимо се и *Наратолошким речником* Цералда Принса, односно, његовим објашњењима не само фикционалне семантике (могући свет, приповедни свет), већ анализом језика и интерпретативних кодова кориштених у различитим областима креативног стваралаштва (књижевности, музици, филму). У анализи простора Ајвазових романа, консултовали смо и *Увод у фантастичну књижевност* Цветана Тодорова и његова одређења појмова као што су: чисто чудно, фантастично чудно, фантастично чудесно, чисто чудесно, инструментално чудесно, како бисмо означили појаве у приповедном свету Ајвазових романа и њихове карактеристике.

Осим тога, у првом поглављу смо консултовали и текст *Тао Те Ђинг* Лао Цеа у вези са описом празнине (упућујући притом на могуће различите преводе појмова који би могли да се односе на простор, односно на празнину у древном кинеском спису), док на крају истог поглавља пажњу упућујемо начину субјекатског спознавања простора кроз епистемичку потрагу, односно архетип путовања, при чему су нам била драгоценост становишта Цозефа Кембела изречена у делу *Јунак са хиљаду лица*. Током истраживања архетипских образаца у вези са различитим мотивима издвојеним из Ајвазових романа, консултовали смо значења истих у *Речнику Јунгових појмова и симбола* Жарка Требјешанина.

Полазећи од ових и њима сличних одређења простора и просторности која смо изложили у другом поглављу овог рада, у даљем истраживању смо настојали да се концентришемо на преглед и опис простора Ајвазових романа. У вези са структуром истраживања, настојали смо да прикажемо најпре метафиктивни карактер Ајвазовог књижевног универзума, где уз објашњење терминологије којом се у истраживању користимо, показујемо амбивалентну природу таквог универзума. Иако се позивамо на становишта Лубомира Долежела, и говоримо о самосвојности света приказаног књижевним делом, једнако показујемо да из тако осмишљеног света, често проговара Приповедач обраћајући се подразумеваном читаоцу, чиме се нарушава сувереност изграђеног фикционалног света. Једнако смо желели да прикажемо генеологију Ајвазовог књижевног простора, заправо његов настанак и развој из празнине; потом смо кроз топос пута као доминантан образац настојали да прикажемо кретање Ајвазовог Приповедача кроз реалан –

физички простор и иманентан простор његовог бића, уз осврт на перспективе времена у структури Ајвазових романа.

У вези са овим елементима, структура нашег рада концентрише се даље и на семантичку интерпретацију дијалектике простора и интензионални контекст у њему, кроз узајамна супротстављања најопштијих карактеристика простора. На овај начин, усредсредили смо пажњу на дијалектику простора, подељену у три обимна поднаслова, којима се засебно представља урбани, егзотични и виртуелни простор. Унутар урбаног и егзотичног простора може се говорити о следећим поделама по угледу на феноменологе – Ивана Хавела који говори о дијалектици субјективизованог и објективизованог простора, и Гастона Башлара који нам у делу *Поетика простора*, скреће пажњу на могућност сагледавања простора кроз дијалектику унутрашњег и спољашњег, односно отвореног и затвореног, великог и малог, скривеног и манифестног, и слично.

У вези са тим, референцијални модел за опис Ајвазовог универзума заправо су елементи стварног света путем којих се простор анализира и описује. Препознавањем свеprisутности урбане средине у дијалектици простора, у својству референци за опис карактеристика приповедног света, издвајамо приказ ентеријера зграда, библиотека, засебних домова и приказ екстеријера у виду градских улица, насипа, реке, мостова. У другом случају, тема приказа је егзотична средина и њене референце – острво, морско дно, џунгла, гротло вулкана, унутрашњост пећине, да бисмо преглед дијалектике простора у Ајвазовој прози завршили приказом теме виртуелног простора и улоге сна у његовом делу. Требало би на овом месту, такође напоменути, да се у поднаслову трећег поглавља 3.4. „Виртуелни простор“, говори засебно о две теме: 3.4.4. „Простор настао из покрета – простор геста“, и 3.4.5. „Ајваз о сну“, које су у раду представљене у нацртима, будући да се више односе на Ајвазова феноменолошка истраживања него на конкретне мотиве у белетристичкој прози која је била предмет изучавања и анализе. Ове теме заслужују посебну пажњу и самостална истраживања, док их ми на овом месту спомињемо само као илустрацију Ајвазових интересовања за опис простора са различитих становишта која, иако више присутна у филозофским размишљањима, ипак имају евидентног утицаја и одјека у пишемом књижевном стваралаштву.

У тумачењу простора Ајвазове прозе концентрисали смо се, дакле, на анализу, пре свега, приповедног текста у вези са којим не излазимо из књижевних

оквира, иако се у тексту спомињу сродни семиотички системи. Они су предмет анализе и запажања тек као артефакти у простору које сагледавамо у својству саставних елемената приче у Ајвазовој белетристичкој прози, приповедног текста и наратије, али не и као предмете за себе. На пример, уколико говоримо о сликама и скулптурама, њихово представљање ослања се искључиво на њихов приказ који смо нпр. препознали у романима, и на њихову функцију у простору, односно на значење које у простору имају или реализују (Ајвазу ови артефакти или феномени у простору највише служе како би њиховом садржином стално умножавао представљени простор).

Нашом књижевном анализом Авјазовог дела желимо да укажемо на својеврсну демистификацију граница видљивог простора које су у тексту Ајвазових романа представљене описаном приповедачком стварношћу, што се види у поглављу о метафиктивном осмишљавању Ајвазовог универзума. То значи да, иако се у овом раду концентришемо искључиво на књижевну анализу Ајвазових текстова, желимо да укажемо и на могућност, да управо књижевни опис простора може бити креативна опција, полазна идеја за научна или филозофска истраживања; односно, да појаве које наука не може да потврди нити да оповргне, приповедачка фантазија барем успева да опише, предвиди и пружи властита тумачења, указујући притом, на једнако могући „фиктивни карактер“ света изван књижевног дела. У вези са оваквим становиштем позивамо се на тврдње Милана Кундере изречене у есеју „Zneuznávané dědictví Cervantesovo“ (Kundera 2004) у коме чешки писац упозорава на неправду учињену књижевности, будући да чувени феноменолог Хусерл занемарује улогу књижевности када говори о кризи европских народа услед напретка техничких наука, коју ће Хајдегер потом формулисати као „заборав бића“. Кундера у свом есеју истиче паралелну улогу књижевности (у односу на филозофију) у испитивању битка и човекове егзистенције у савременом свету. На сличан начин, и Ајваз настоји да препозна и опише карактеристике простора, иако се таква размишљања пре имплицитно препознају, за разлику од Кундере који у одбрани романа, експлицитно износи овакве ставове; закључке до којих Ајваз притом долази, кроз ово истраживање желимо да откријемо и истакнемо. Главну интенцију Ајвазовог прозног састава с тим у вези препознајемо, дакле, делимично у демистификацији садржаја виђеног и видљивог, чиме писац показује колико је важно постојећу стварност стално преиспитивати, проверавати, што он чини увођењем

фантастичних елемената у простор романа, којима се рационално поимање видљивог доводи у питање. Свет видљивог је исти лавиринт као свет књижевног језика – ово је паралелизам на основу кога ће Ајваз експериментисати са језиком и писмом, што у раду настојимо да покажемо, јер писац својом прозом показује да су границе језика посматрача, уједно и границе његовог читавог света. То значи, да су покад кад читави светови изграђени управо речима, односно језиком посматрача–приповедача, и знаковима којима се он у ту сврху служи. Но, у вези са истраживањем природе простора у Ајвазовој прози, можемо рећи да нам је коначни циљ, да његово књижевно стваралаштво доведемо у контекст теоријског истраживања митопоетике простора. Представљањем простора као кључне речи у поетици овог савременог чешког писца којим смо насловили истраживање, указујемо на смерницу за одређивање нових тенденција у обликовању књижевних садржаја с краја двадесетог, и почетка двадесет првог века.

2.

МЕТАФИКТИНО ОСМИШЉАВАЊЕ АЈВАЗОВОГ УНИВЕРЗУМА

2.1. УНИВЕРЗУМ, СВЕТ, ПРОСТОР У КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ

2.1.1. Хетерокосмичност Ајвазових романа

Као што се и у одредници књижевних термина наводи, и у овом истраживању под метафикцијом подразумевамо прозни текст који се заснива на супротности између стварања прозне илузије (што се, илустрације ради, препознаје у реално описаном и представљеном простору града као сценографији за приказ догађаја у роману) и делимичном разоткривању те илузије (у случају романа Михала Ајваза не ради се само о аутореферицијалности писца који би у својству ауторијалног приповедача ословио читаоца и наговестио му да се у роману ради о измишљеним или претпостављеним збивањима, већ увођењем низа фантастичних елемената у приповедни ток романа – на пример мотив риба које лете по граду и настоје да се обрачунају са приповедачем). Међутим, овакво одређење метафикције је и амбивалентног карактера, будући да нам књижевни текст указује на могућности демистификације постојеће стварности. „Однос света и књижевног текста је установљен кроз метафикцију јер се њоме не преиспитују само темељне структуре наративне прозе, већ и могући *фиктивни* карактер (стварног) света који постоји изван књижевноуметничког дела“ (Роровић 2007: 426). Метафикција, или демистификовање приповедне стварности у роману, постоји управо захваљујући мноштву паралелних светова, где на основном приповедном нивоу постоји Приповедачев свет који подсећа на стварни, реални свет (подразумеваног) читаоца (који у анализи просторности Ајвазових романа називамо референтним светом), али који се потом „допуњава“ новим особеностима, тако што се укршта са паралелно присутним другим световима. Нови, или други светови који се указују Приповедачу, установљени су тако да подсећају на референтни свет, али у којем не важе иста правила и физички закони. Управо нас у то уверава поменути мотив летећих риба на пример, али и других

бизарних створења која говоре људским језиком. Једнако и Лубомир Долежел каже, да су метафикционални романи обично конструисани по принципу фундаменталне опозиције. То значи да се пре свега текстом романа ствара фикционална илузија (каква постоји у традиционалном реализму), али која је потом спојена са њеним огољавањем, најчешће изношењем става самог приповедача о том стварању (Doležel 2008: 171).

Да бисмо одредили карактеристике Ајвазовог књижевног универзума који препознајемо у његовим романима, послужићемо се, дакле, становиштима Лубомира Долежела изреченим у вези са описом хетерокосмике, односно фикције могућих светова књижевног дела и његовом семиотиком наратива, као и Здењека Хрбате који, у циљу истраживања смисла књижевног дела, концентрише истраживачку пажњу на простор, места и њихову конфигурацију у оквиру књижевног текста. Овде би управо требало скренути пажњу на значење терминологије коју ћемо током истраживања користити, при чему мислимо на термине као што су универзум, свет и простор. Универзум¹² користимо као заједнички именитељ и скуп свега што постоји у писаном књижевном тексту. Како се у једној одредници наводи, универзум је бесконачно пространство које нас окружује и просторно–временски континуум у коме су заједно смештени сви објекти, сва жива бића, са свом енергијом и материјом унутар њега. Међутим, универзум може да садржи и оне појаве или знања која стоје изван нашег искуства или моћи поимања. Једнако током истраживања помињемо различите равни универзума, физичку (односно раван у којој личности романа живе, крећу се, делају), и мислену или духовну (раван у којој се откривају њихова размишљања, жеље, снови, планови). У опису Ајвазовог књижевног универзума користимо се и појмом свет под којим подразумевамо стварност доступну људском искуству и свеукупност цивилизацијског поретка са карактеристичним посебностима, али и подручје активности књижевних ликова у вези са чиме пратимо њихова кретања, интересовања, међусобну комуникацију, одлуке које доносе и које их дефинишу. У раду се користимо и синтагмама као што су приповедни свет¹³ и могући свет, односно светови,¹⁴ како бисмо, у првом случају,

¹² Термин космос у раду користимо као синоним појму универзум искључиво из стилских разлога, не у сврху разликовања својстава просторности уопште.

¹³ Цералд Принс објашњава да је приповедни свет заправо скуп мотива у некој приповести који су аутентизовани и којима се, с тим у вези, може доделити статус чињенице. У оквиру ове синтагме

направили јасну разлику у односу на референтни, или свет који служи као парадигма за креирање света у роману; у другом случају, могући свет се односи на фантастичне приказе који представљају варијанте парадигматичног света.

Коначно, термин простор користимо у својству општег оквира постојања и делокруг свих појава у њему. У Ајвазовим романима, дијалектику простора можемо најпре сагледати кроз засебно издвојене целине које препознајемо као урбани, егзотични и виртуелни простор. Код Ајваза, на пример, говоримо о постојању различитих простора у оквиру једног романа, где често подвлачимо еквивалент простор–свет у излагању, мада то није увек случај. С тим у вези понекад долази до удвајања значења појма простор, у смислу када о простору, на пример другог града, можемо да говоримо у својству егзистирања другог, паралелно постојећег света, где се притом не ради о узајамном реципроцитету, јер не можемо да говоримо о простору собе, улице или кеја, као о постојању другог света.

Као параметар за спознавање и опис простора, у физици се најчешће наводи појам димензије који помаже идентификовању простора и објеката у њему. У књижевности се појам димензије најчешће користи као врста синонима за величину, одређене особености, аспекте и слично. Међутим, када је у питању књижевно дело са елементима фантастике, онда се под димензијом често подразумева концепт паралелно постојећег универзума, или неке замишљене равни у којој постоји извесна форма живота. С тим у вези, израз димензија у раду користимо у својству универзума, где опет имамо врсту удвајања значења ова два појма, што можемо илустровати реченицом: „Та морска бића долазе из паралелног универзума/димензије нашој, и представљају сасвим нови и самостални свет за себе“. Шта више, у теорији књижевности могу се користити различити изрази да би објаснили потпуно исту ствар, као што је постојање паралелних универзума; на пример, то би били изрази као што су: хетерокосмика могућих светова, алтернативна стварност, друга/е диманезија/е, док се у

(narrative world) може се разликовати актуални (апсолутни) и могући (релативни) приповедни свет. Први конституише сферу „стварности“ за индивидуе у приповести, док други произилази из кретања или представљања света од стране ликова приповести у смислу њихових уверења, жеља, сањарења и слично (Prins 2011: 162).

¹⁴ Принс објашњава да је појам могућег света (possible world) изворно везан за Лајбница, те да су га касније преузели модерни филозофи у сврху решавања проблема формалне семантике (Prins 2011: 108), што и Долежел у својој књизи спомиње.

математици и физици покаткад користи израз многострукост који подразумева увођење појма мноштва димензија како би се објаснила постојећа стварност. У осмишљавању универзума Ајваз се не дотиче никакве космогоније. Читалац свет затиче ту онаквим какав јесте. Уколико се постојећа стварност притом „разоткрива“ или „допуњава“ понуђеним значењима (присуством фантастичних елемената), читалац не добија додатну информацију какво им је порекло, смисао, сврха или коначни циљ.

2.1.2. Фикционално пресликавање макроструктуре света у микроструктуру романа

Полазећи од претпоставке реалистичке онтологије, Лубомир Долежел у својој књизи критикује античко становиште према коме је фикција пука имитација или представа стварног света. Миметичким читањем књижевног текста, упозорава Долежел (Doležel 2008: 10), бескрајно разнолик универзум значења фикционалног текста свео би се на модел само једног јединог света. У нашем истраживању полазимо управо од овог становишта, будући да налазимо да у Ајвазовој поетици романа нема подражавања постојеће стварности, нити било какве интенције приказивања реалија. Постојећи елементи стварног света, присутни у Ајвазовим романима (у виду назива конкретних градова, држава, улица, институција, објеката, имена уметника, научника, писаца), своје образложење имају управо у Долежеловом објашњењу, да се пре свега ради о примењеној приповедачкој микроструктури, односно, да су за обликовање приповедних светова искориштени елементи грађе у виду најразноврснијег спектра мотива „стварног“ (референтног) света, који потом помажу обликовању фикционалних светова и тако образују приповедачку макроструктуру присутног универзума у роману. Управо овде подвлачимо констатацију, да се ради о универзуму наратива у чију сврху се, Женетовим објашњењем, може рећи да се ради о дијегетичком, односно приповедном представљању стварности. „У дијегетичком поступку, наратору се омогућава да се позива на друге изворе, догађаје и (бочне) радње; да прича причу у причи; да врши дигресије и цитира, а не само да приповеда централну, основну причу“ (Petrović 2011: 224). Иако су у вези са описом и архитектуром тог простора присутни сви елементи постојећег реалног света, уопште се не ради о миметичком, већ о дијегетичком опису.

Појашњавајући Женетову семантику наратива, и Џералд Принс, у *Наратолошком речнику*, каже да је дијегезис фикционални, замишљени свет у коме се одигравају приповедане ситуације и догађаји; то је казивање о свету, а не његово приказивање као што то каже Аристотел објашњавајући мимезис (Prins 2011: 38). Слично становиште проналазимо и код Здењека Хрбате, на које се овде позивамо, а које једнако простор представљен књижевним делом не доживљава као реално постојећи простор, већ поново, као дијегетички простор који одговарајућим средствима рефлектује спољашњу реалност (што се препознаје у миметичком реализму); или је у питању потпуно имагинарни простор предочен књижевним делом у конкретном одломку, када су у питању измишљене земље, градови па чак и планете (пример за сва три случаја проналазимо у Ајвазовом роману *Златно доба и Пут на југ*). Хрбата наводи да поједини теоретичари говоре и о међуопису ове две постојеће поделе и описа простора, што нам говори да се у књижевности ради о простору који по својим карактеристикама стоји негде између делимичне мимезе и аутореферентности (Hrbata 2005: 321).

Начин на који је простор у књижевном делу означен, поставља питање шта се са њим означава. Простор директно зависи од саме дескрипције у тексту, а тиме и од њене функције, где субјективно процењујемо да у Ајвазовој прози око 70 процената текста чине описи. Књижевни опис се може схватити и као „хомогена метонимијска целина чији опсег је везан за фонд речи који писац користи“ (Hrbata 2005: 322). Будући да налазимо да су најфреквентније и најуочљивије речи везане за описе у Ајвазовим романима у блиској сувислости са приказивањем простора (како оног у коме се јунаци крећу и у коме живе, тако и оног који замишљају), оно на шта Ајвазов Приповедач најчешће упућује јесте празнина, било присутног простора у коме сâм обитава, било да из празнине произилази читав нови свет или светови.

Како у опису књижевног универзума Ајвазових романа, уочавамо постојање не само једног, већ више различитих светова, или више различитих димензија једног простора, можемо говорити и о такозваној хетерогености универзума, чије корене семантике Долежел проналази у Лајбницевој теорији,¹⁵ али их објашњава уз помоћ модалне логике. Шта више, овај чешки теоретичар књижевности

¹⁵ Како Долежел објашњава, Лајбницов модел је метафизичког карактера – могући светови имају трансценденталну егзистенцију, почивају у свеприсутном божанском уму. Њих открива неки изузетан ум или имагинација (Doležel 2008: 26).

закључује да је модална логика (као и читав систем логике) реинтерпретирана управо на основу претпоставке да је „наш стварни свет окружен безбројним могућим световима“ (Doležel 2008: 25 цитирано према Bradley и Swartz 1979, 7/8), на шта се и ми у читању и анализи Ајвазове прозе ослањамо, и у вези са чиме препознајемо метафиктивни карактер у њој представљених универзума. Иако говоримо о постојању више различитих (могућих) светова у Ајвазовој прози, њихов бесконачан број Ајваз превазилази слично Долежеловом објашњењу, да универзум дискурса може да изабере савладив подскуп могућих светова који је значајан за истраживачки проблем¹⁶ (Doležel 2008: 27). У Ајвазовој прози се то огледа на неколико начина; најпре паралелним приказом два лица града – реалног и фантастичног (*Други град*, новела *Туркизни орао*, приповетке *Повратак старог варана*), две различите средине – урбане и егзотичне (*Туркизни орао*, *Златно доба*), супротстављањем неколико синхроних приповедних линија (*Пут на југ*, *Луксембушки парк*), и томе слично. Као други начин редуковања бесконачног броја светова у књижевном делу у коме је осмишљен универзум, односно фикционална стварност – јесте стварање малих светова или „мини светова“, сачињених од ограниченог броја елемената и одређених ограниченим бројем параметара. Параметри микрокосмоса су најпре преузети из референтног света, најчешће реалног света ауторијалног приповедача, који се потом принципом *mise en abyme* умножава и пресликава, и на тај начин ствара „микросветове“. Овај принцип је присутан у романима *Златно доба* и *Пут на југ*.

У вези са приповедним модалитетима, треба напоменути, да су приповедачки светови Ајвазове прозе испуњени великим бројем различитих личности у којима доминантну позицију увек има сâм Приповедач. Ради се о свету у коме преовлађују више ментални догађаји него физичке активности и приповедачка радња. Једина присутна радња у Ајвазовој прози је кретање самог Приповедача, и његово саопштавање прича које је чуо или импресија које је

¹⁶ На пример, физичке карактеристике референтног простора су преузете у новонасталим могућим световима који се умножавају и пресликавају – настају један из другог; међутим, основне карактеристике референтног света и даље су присутне: ако су становници другог града животиње, или рибе (дакле долазе из паралелног света постојећем, где је окосница и укрштање двају светова смештена у Праг), њима су приписане антропоморфне особине, пре свега људски говор, људски карактери, религиозни систем са божанствима и свештеницима, молитвама и пророцима (*Други град*); или када је у питању прича у причи (*Пут на југ*), чини се да у новонасталим приповедачким световима, нема разлике у односу на референтни свет, осим што се они умножавају, и у различитим варијантама понављају.

поводом неких догађаја доживео. Мотивациони покретач сваке Приповедачеве делатности је његова знатижеља; то није свет лишен интенционалности, већ се ради о намерним и планираним актима главног протагонисте—Приповедача да, уколико наиђе на неку загонетку, као што су мистериозна књига са непознатим словима (*Други град*), удаљено егзотично острво са необичним становницима чији се живот управља по фантастичној острвској књизи (*Златно доба*), чудан знак чија је намена и порекло непознато (*Пусте улице*), детаљно исприча све што види и кроз шта све пролази кроз феноменолошки опис и минуциозно запажање, било екстеријера или ентеријера. У вези са овим Ајвазовим поступком у опису простора препознајемо оно што Хрбата каже да је својствено класичној реалистичној прози, а то је симетријска шема простора, која стоји у вези са нагомилавањем детаља. „Тако да детаљ или сегмент простора у растућем наративном или значењском покрету, од макропогледа до микропогледа, формира врх својеврсне пирамиде, јер је детаљ најављен, па и означен оним што му претходи. Другим речима: описним набрајањем се циља ка средишту радње“ (Hrbata 2005: 323).

Уз селекцију побројаних елемената којима се конституише свет Ајвазових романа, још једну групу приповедних модалитета чине формативни фактори којима је Ајвазов Приповедач на неки начин ограничен физичким законима референтног света; наиме, иако долази до описа различитих светова у јединственом Ајвазовом приповедном универзуму, ми их разликујемо управо на основу тих неминовних ограничења овог јунака. За њега увек важе иста правила и физички закони референтног света подразумеваног читаоца. Међутим, можемо да говоримо о његовој алетичкој обдарености, служећи се Долежеловом фикционалном семантиком којом се подразумева скуп свих физичких, инструменталних и менталних способности једне особе. Приповедачева алетичка обдареност се односи на његову знатижељу која, као што смо нагласили, замењује сваку радњу у роману (покрећући заправо само Приповедачево истраживање и кретање кроз простор), али и способност мапирања простора док се служи својим знањима, искуством, стрпљењем, жељом да саслуша саговорника, феноменолошким описом и коначно, дедукцијом свих извора који су му били на располагању, како би успео да разреши неку загонетку, прочита непознато писмо, уочи настанак света из празнине, донесе важну одлуку или проникне у сушество властитог бића.

2.1.3. Двоструки свет

Грађењем структуре двоструког света у приповедачком универзуму, као што смо горе већ навели, Ајваз превазилази бесконачан број могућих светова. Но, пошто се ради о најчешћем начину формирања хетерогености универзума који донекле постаје матрица Ајвазовог приповедачког поступка, издвајамо најрепрезентативније примере да бисмо на њима показали особености такве микроструктуре. Из општег приказа света који затичемо у белетристичкој прози Михала Ајваза, касније ћемо прећи на објашњење дихотомије видљивог и невидљивог у таквом приповедачком свету, односно на издвајања доминантног појма празнине; да бисмо поглавље о метафиктивном осмишљавању универзума завршили анализом пута и путовања Приповедача кроз простор.

Под двоструким светом подразумевамо паралелан приказ реалних и фантастичних елемената у оквиру једног приповедног универзума што се уочава готово кроз сву Ајвазову белетристичку прозу, иако су најевидентнији примери присутни у приповеткама *Повратак старог варана*, новели *Туркизни орао*, и романима *Други град* и *Луксембушки парк*. Уопште узев, опис светова у Ајвазовој прози, показује присуство феноменолошке стварности у коју упливавају надреалистички, односно фантастични елементи, у вези са чијим присуством, или пак одсуством, можемо рећи нешто више о структури фикционалних светова Ајвазове прозе.

Фантастични елементи евидентно потврђују постојање, такозваног двоструког света, који настаје спајањем, како Долежел каже, два домена који су детерминисани опречним модалним ограничењима у један фикционални свет, при чему настаје модално хетероген, односно – двоструки свет. „Структура двоструког света може да се објасни као својеврсни расцеп унутар једног фикционалног света услед редистрибуције кодексних модалитета једног те истог модалног система“ (Doležel 2008: 139).

На двоструки свет у Ајвазовој прози, наилазимо још у збирци приповедака *Повратак старог варана* у виду бројних мотива који из домена фантастично–чудесног прелазе у право чудесно.¹⁷ Шта више, ова двострукост се огледа у

¹⁷ Цветан Тодоров каже да се фантастично чудесно односи на оне мотиве у књижевном делу који указују на чињенице које су необјашњене, нерационализоване и које предлажу да прихватимо постојање натприродног. Међутим, уколико натприродни чиниоци, којих има готово у свакој

уклањању граница које деле фикционални свет на природни и натприродни домен, чиме се образује тзв. хибридни свет који омогућава, да на једном месту, коегзистирају физички могући и физички немогући фикционални ентитети (на пример личност Приповедача са једне стране, смештеног у савремено доба што се огледа у његовом опису родног града, постојећих назива улица, превозног средства и слично, и са друге стране, присуство чудовишта – змаја, шкољки, варана и необичних догађаја у истом амбијенту са Приповедачем) у јединственом фикционалном домену. Фантастични мотиви су наглашени у вези са представљеним реалистичким амбијентом града (обично се ради о Прагу), његовим улицама, зградама, становима и кафанама, у којима оживљавају најразличитији бизарни призори – борбе приповедача са монструмима и властитим оживљеним страховима, транспонованим директно из приповедачевих снова у стварност. Град је ту, познати објекти у граду су ту, улице и тргови су ту, међутим, оно што је ново и необично у вези са овим описом, јесте испуњавање тог простора живљем коме ни на који логичан начин није ту место. Ајваз настањује улице Прага морским светом, коме сув простор није природни амбијент, о чему читамо, на пример, у приповеци *Летња ноћ (Letní noc)* у којој Приповедача прогања дивовска шкољка по Храдчанима. Док се у приповеци *Уже (Lano)* већ може препознати пишчево интересовање за детаљан приказ просторности града који се огледа описом скривених провалија, планина, огуљених фасада, храмова непознатих култова који се појављују тек ноћу и упућују на непосредну блискост другачијег света. Обраћајући се директно читаоцу, Приповедач га упозорава, да сви путеви којим се свакодневно креће воде ка провалији са белим животињама.

„Не избегавај те просторе“, саветује Приповедач, „не размишљај да ли су они образац наших ствари, речи или гестова, или пак место њиховог нестанка док се распадају у одрону нашега света. Мораш бити становник оба града, јер само ћеш тако схватити смисао свакодневице и тајанствени правац свог пута; оба града ће се стопити у једно, замрзли планински водопади у ноћи засијаће на степеништу старих кућа, дотаћићеш руком њихову величанствену хладноћу, животиња ће певати у мрачном предсобљу“ (Ајваз 1991: 71).

Здењек Хрбата напомиње, да уколико у роману проналазимо хибридни свет – где долази до сусретања између постојећих стварних локација у свету и оних измишљених, у географији романа долази до напетости између миметичке и

Ајвазовој приповеци, не изазивају никакву посебну реакцију ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца, те се прихватају као уобичајени саставни део приповедног света, онда се улази у домен чисто чудесног (Todorov 2010: 53).

семиотичке функције приповедања, односно између референтног простора и повезаности интерних значења текста (Hrbata 2005: 317/318). Долежел каже да се „сви феномени и догађаји у хибридном свету, како физички могући, тако и они физички немогући, спонтано и случајно генеришу унутар истог домена“ (Долежел 2008: 195), ми бисмо рекли унутар једног књижевног универзума. Овај расцеп на природни и натприродни домен, једнако може да образује митолошки свет који Долежел карактерише као примарну двоструку структуру алетичког типа. Она се јавља у романима *Други град* и *Луксембрушки парк* када се, у оба случаја, Приповедачу, односно у другом случају Полу (*Луксембрушки парк*), открива паралално постојећи свет након проналаска необичне књиге, када простор у коме ови јунаци живе почиње да пролази кроз трансформацију, паралалелну њиховом унутрашњем преображају.

У роману *Други град*, Приповедач је једини становник Прага који успева да превазиђе предрасуде о суверености традиционалног „видљивог“ света у коме живи, и да крене у истраживање необичних појава у граду на које наилази након проналаска тајанствене књиге у антикваријату. Након низа невероватних сусрета са неким од становника другог света, Приповедач више за себе констатује: „Од оног што сам чуо, створио ми се осећај да се у нашој непосредној близини простире неки чудан свет. Не знам како изгледа ни ко у њему живи, не знам какав је однос његових становника према нама, да ли смо равнодушни суседи, и да ли је наш ограђени простор нечија колонија, или се иза зидова спремају за рат“ (Ајваз 2005а: 20). Управо несигурност у намере, и непознавање интенција житеља другог града, нагони Приповедача да неуморно трага за улазом у то мистично место, иако га за све време те потраге не напушта неверица у могућност постојања фантастичног и паралално постојећег света, јер се он непрестано пита: „Да ли је могуће да у нашој непосредној близини постоји свет који кипти чудноватим животом који се ту налазио вероватно пре нашег града, а о коме, притом, ништа не знамо?“ (Ајваз 2005а: 63). Истовремено, читаоци првог Ајвазовог романа прате како необични житељи паралалног града Прагу, у њега продиру као из неког процепа у простору. Они су повремено присутни у Прагу, а заправо и нису његови прави становници, јер за себе говоре да долазе из неког другог света, са другачијим установљењима и традицијом, у односу на град Приповедача.

Приповедач случајно проналази необичну књигу љубичастих корица у једном антикваријату у Карловој улици. Пошто ју је прелистао, видео је да књига

није писана ниједним њему познатим писмом. Књига једнако није имала наслов, као ни име аутора, што Приповедача упозорава, да слова којима је књига била штампана, не припадају ниједном писму нашег света. Истог момента Приповедач зна да необична књига за њега представља позив, не само за авантуру, већ пре изазов да ступи у непознат простор паралелног света његовом, јер каже:

Није то први пут да долази до оваквог сусрета, као и увек, много пута сам у животу прошао поред полуотворених врата која су водила у хладне ходнике туђих домова, у дворишта на ивици града. Граница нашег света није удаљена, не протеже се на хоризонту или у дубинама; нејасно светлуца у непосредној близини, у сумраку рубова нашег тесног простора, углом ока стално завирујемо у други свет, а да тога нисмо ни свесни. Непрестано ходамо уз обалу и уз ивицу прашуме, чини се да наши гестови израстају из целине којој припадају и ти тајни простори, и да чудновато откривају свој тајни живот, али при томе не примећујемо шум таласа и крикове звериња, узнемирујући одјек наших речи (а можда и њихово тајно место рођења), не примећујемо сјај драгуља у непознатој земљи закутака, и обично читавог живота, ниједном не скренемо са стазе (Ajvaz 2005a: 10).

Два спојена домена митолошког света нису само алетички различита, него су строго и ограничена, што се препознаје у другачијим карактеристикама и својствима која су приписана припадницима из различитих домена (светова). Долежел оцењује, да натприродни свет настајују физички немогућа бића (он на овом месту наводи богове, духове, страшила, док се у Ајвазовом роману *Други град* заправо препознају углавном наведена чудовишта или антропоморфна бића) која су готово увек обдарена одговарајућим способностима ускраћеним житељима природног света (на пример да лебде у ваздуху). Натприродна бића често представљају отеловљење сила природе, због чега ненамерна каузалност догађаја у природном свету (Приповедачева случајно пронађена љубачаста књига исписана непознатим писмом у *Другом граду*, или Полова несмотрено исписана реч *okitubis* у интернет претраживачу која ће га довести до необичног романа) постаје намерно делање у његовом натприродном парњаку (напрасно појављивање житеља другог града, Приповедачево истраживање необичних феномена, Полово занимање за настанак и значење Росовог романа).

Као што смо видели, у првом Ајвазовом роману, препознаје се однос збивања у два града или два лица Прага, где Приповедач долази у посед мистериозне књиге након посете антикваријату – која тиме постаје својеврсни весник надолазећих промена у његовом животу и предмет који објављује постојање другог света, у вези са чиме Приповедач одједном почиње да уочава и препознаје његове становнике. Житељи овог натприродног домена имају

слободан приступ у природни домен, док је људима натприродни домен, по правилу, недоступан – иако изабрани појединци знају за њега, али не проналазе начина да му приступе. Долежел оцењује, да пошто је физички неприступачан, натприродни домен остаје изван домашаја људске моћи поимања, те да на њих делује као мистериозна и скривена трансцендентна „црна рупа“ (Doležel 2008: 139), која их једнако привлачи, иако прети да их уништи. Ово се у *Другом граду* препознаје Приповедачевом напрасном опсесијом да докучи значење необјашњивог писма којим је исписана пронађена љубичаста књига, као и серија невоља и опасности кроз које он пролази у трагању за одговорима који га копкају како да стигне у други град. У његовим делатностима препознајемо да се ради о нарочитом појединцу природног света, чија се обдареност, пре свега, препознаје у знатижељи да истражи тајну необичне књиге по сваку цену (њене знакове, слике и поруку коју у себи носи, што препознајемо и код Пола који, пре свега жели да, дешифрира непознати језик којим је исписан роман који је пронашао на интернету), а потом да у властитом свету, уочи и препозна уљезе чији антропоморфни облик само скрива маскирана чудовишта.

Посебна својства и обдарености Приповедача, приметни су и у вези са његовом комуникацијом са одговарајућим представницима другог света, чијим упутима стиче способност да се суочи са изазовима (да у двобоју победи чудовиште), или да уз њихову добру вољу добије напитака који ће му омогућити да лети. Важан елемент у комуникацији Приповедача и представника натприродног света, представља увођење две групе актера–посредника које Долежел назива изасланицима (у *Другом граду* их препознајемо у ликовима свештеника и Алвејре, свештеникове ћерке) и доушницима (присутним у ликовима библиотекара, антиквара, чувара храма и птичара који делимично упућују Приповедача у тајне света из кога долазе, али и света у који стижу; доушник се у првом Ајвазовом роману препознаје и у лику непознатог човека, који у једном бистроу прилази Приповедачу и поверава му своје лично искуство са становницима другог града, нарочито са Алвејром). Пошто ни на који начин не може да провери поузданост и ваљаност информација које су му поверене, Приповедач их безрезервно прихвата и дела према њима најчешће само због ауторитета личности које су му их саопштиле (стари антиквар), или због особитог статуса који уживају у свом свету (птичар који чува птицу Феликса која рецитије историју другог града). Значи, кроз овај кратак приказ, може се уочити како се структура замишљеног фикционалног

света из *Другог града*, уклапа у модел који је представио Лубомир Долежел у вези са натприродним световима.

У роману *Луксембушки парк*, као и у првом роману, двоструки простор се односи на „удвајање“ простора, на реални и фикционални, и на реални и метафизички простор. *Луксембушки парк* је Ајвазов последњи роман који са првим романом – *Други град*, сачињава оквир романескне прозе чије садржине се међусобно односе у виду својеврсног „изокренутог“ огледала. Паралелу између ова два дела проналазимо у Приповедачевом, односно Половом случајном проналаску књиге која ће сваком од двојице јунака, навестити постојање другог света. Док у првом роману имамо приказе директног суочења и сусрета Приповедача са становницима другог града, у *Луксембушком парку* такви елементи изостају, иако у оба романа, сваки јунак, засебно, полази у лично истраживање простора, гајећи притом сумњу у његову веродостојност. Књиге у оба романа „скривају“ садржину пред њиховим откриваоцима – љубичаста књига је исписана непознатим писмом, док је књига пред Полом, делом исписана на језику који разуме (притом није јасно наглашено да ли се ради о француском или енглеском језику, будући да је Пол Француз, а аутор романа, Доналд Рос, Американац), а делом је исписана на потпуно непознатом језику који је назван „игурски“.

Да би спознали простор у коме живе, да би докучили његове тајне и једину истину која је, како се чини, увек испред њих, али им се не открива, обојица ликова – Приповедач и Пол, морају да напусте знања која поседују и сва уверења која су их годинама обликовала у индивидуалне личности. Дакле, у *Луксембушком парку* постојање два различита света уочава се кроз роман Доналда Роса именован као „Повратак са друге стране“ (роман у роману), који Пол проналази на интернету, случајно укуцаном погрешном речју у претраживачу. Пол је професор филозофије који живи у Паризу преко пута Луксембуршке баште. Његово кретање по простору – односно путовање у градове као што су Нант, Ница, Таормина, или спомињање градова из којих потичу неки од јунака који се касније доводе у везу са Полом, као што су Олбени, Гент, Москва – указује на топониме које препознајемо у референтном свету подразумеваног читаоца. Њихово навођење у тексту *Луксембушког парка*, прави јасну дистинкцију у односу на град Лару за који Пол сазнаје из романа „Повратак са друге стране“, из чијег садржаја се стиче утисак, да посетиоци Ларе описују

свет у коме он живи управо као – „другу страну“. Дакле, за разлику од *Другог града*, где Приповедач има прилику да се сусретне и упозна са становницима „другог града“ који стижу из потпуно другачијег, и вероватно паралелног света његовом, становници Ларе са ужасом констатују да нису сами, да поред њиховог, постоји још један свет (Полов свет) у чији простор повремено залазе, али чије постојање прети да уништи поставке и темеље на којима почива свет у коме они живе. Међутим, паралела између два романа проналази се управо у тврдњи, да и становници другог града доживљавају Приповедачев свет и његове становнике за улезе, што читамо у речима једног од најстаријих становника другог града упућених Приповедачу: „Немој се љутити ни на Алвејру, само је добро хтела. Желела је да одбрани град од улезе, иако још не схвата да улезе нема, да постоје само блудни синови који се враћају. Када би постојало само једно биће које би у односу на град било странац, град би нестао“ (Ајваз 2003b: 86).

Подозрелост и сумњичавост (а заправо је страх и несигурност била та која је владала становницима града Ларе) у овом чудном царству била је оправдана, јер се говорило да су жене са „Друге стране“ често долазиле овде као шпијуни, остајале ту и удавале се за мештане. О њиховом неприпадању простору града Ларе, сведочила је религиозна књига са друге стране (чије се име овде наводи као „Трактат о клонулом Богу“ који представља текст у тексту – који је већ у тексту), које би те жене са собом доносиле, а потом је скривале од својих мужева. Сукоб или пре супарништво двају светова, препознаје се у страховању становника непознатог и неименованог простора (осим града Ларе не спомиње се ниједно друго место), да би у њихову заједницу могле да продру забрањене идеје и уверења из света који повремено посећују. Трагови ове неме борбе местимично су наговештени понеком опаском ликова именованих као Тир, Сур, Регент, иако је начин њиховог живота обавијен мистеријом, као и средство, односно сврха њиховог појављивања у свету у коме живи Пол. Зашто је текст фамозне књиге битан за њихов концепт простора види се из следећег цитата у коме се каже: „Богови Друге стране почели су да се спајају са демонима сенки и углова, и са старим божанствима царства које је светли бог у древна времена прогнао у тамне ивице простора“ (Ајваз 2011: 31). Прича о новим боговима, не би изненадила становнике Ларе, јер су сви увелико предосећали да ови долазе. Питање које се током приповедног тока ове фикције поставља јесте, шта је најгоре од свих могућности: да почне рат између две стране, односно између ова два света, да се

рат изгуби, да их изда неко њима близак, као на пример Сур која није веровала да ће им богови Друге стране нашкодити, или да становници Ларе схвате да су већ увелико део колоније Друге стране. Сур у пренешеном облику, говори о томе да никаквог рата неће ни бити, јер се ради увек само о једном истом простору, и да су сви део истога царства, те се тако Друга страна неће ни борити за нешто што јој одавно већ и припада (управо смо горе навели сличан цитат из *Другог града*).

Дакле, све време се на директан или индиректан начин говори о унутрашњем дељењу простора, с тим што се дубина простора мења, или долази до својеврсног расцепа у виду појављивања неке непознате димензије. Једнако можемо да говоримо о различитом простору текста где се препознаје простор Ајвазовог романа, у коме се потом појављује простор Росовог романа који проналази Пол, а који онда накнадно извештава о постојању сада неког потпуно новог простора страног житељима Ларе. Можда се ради о истом простору који Пол настањује, а можда је у питању потпуно нова врста простора, или чак, као што Сур каже, простор је увек исти, разлика је само у димензијама. Последњи извештај из недовршеног Росовог романа је тај, да Регент остаје сâм са Сур у башти, која га уверава да нема чега да се плаши, и да сусретање са новинама, ма какве да су, увек представља само почетак нечега што вреди упознати и доживети.

Ајвазов јунак Пол остаје немоћан пред деловима непреведеног текста и недовршеним мислима овог необичног романа. Све време размишља о њему, као и о аутору – Доналду Росу, поредећи га са *Острвом Сирта* Жилијена Грака. Фикционални свет Ајвазовог романа постављен је тако, да његов јунак Пол чита о постојању паралелног света, и да његови становници страхују да би „испарења“ са Друге стране могла да озбиљно угрозе поредак и схватање света какво их је дочекало у њему; док се све време заправо ради само о Полу који читањем овог романа почиње да преиспитује властита становишта и уверења, као Приповедач у *Другом граду*, и да сумња у постојећу стварност. Он је заправо паралела која се може подвући са Граковим јунаком Алдом који жели да напусти установљена правила и да се отисне према забрањеној обали Фаргестана. Описујући простор Граковог романа, Јелена Новаковић каже да то „није простор уобичајеног живота, утонулог у баналност свакодневице, подређеног ’начелу реалности’, већ простор који се налази по страни у односу на свакодневну стварност, и који изазива ’осећање потпуног одвајања од тока уобичајеног живота’ и утисак да се налазимо

на неком крају планете где је, као у бајци о успаваној лепотици (дечјој верзији легенде о светом Гралу), 'покрет чаробног штапића прекинуо временски ток, зауставио живот, биљном свету одузео свежину, покрете укочио у лету“ (Новаковић 1994: 9). У вези са описом простора стиче се утисак о следећим карактеристикама које износи главни јунак и уједно приповедач Граковог романа у првом лицу – Алдо: простор града, како Орсене тако и Сирта, је дремљив; у њему преовлађује влага и отужни задах мемле, трулежи, и запаре који се унаоколо шири.¹⁸ Управо сличне мотиве и описе простора препознајемо у *Луксембуршком парку*; за Пола ће Париз постати страно и непрепознатљиво место, учмало са чудним мирисима и обрисима, а Луксембуршки парк поприште сукобљавања истине и привида. Луксембуршки парк је место где метафизичка река, у једној од димензија простора, ваља сав муљ у бујици која стално навире, те носи све пред собом. Овог феномена је свестан само Пол и његова познаница Клер; простор тако постаје врста хијероглифског текста који Пол треба да дешифрује, а наговештај ове могућности управо је био пронађени роман „Повратак са друге стране“. Тај чудновати ток, чији је глас Пол чуо у говору, ширио се као поплава и омогућавао му је да схвати, како се значења разливају у све већи број капилара, и тако разгранавују и прожимају све што постоји.

Пол је у том тренутку постао сведок тога, како град који га окружује, пролази кроз чудесну метаморфозу. Све ствари и бића око њега, избијали су као светлећи кристали који су се обликовали из једног тока; све је потицало из једног светлог материјала; и као прва, нестала је разлика између речи и ствари, све је постало тело и истовремено слово: све је било образовано и оживљено током, прожето њиме, а опет све је изгледало као хијероглиф, као знак који је говорио о ритмовима струје од којих је образован, а који су заувек успавани у његовим облицима, о тајни свог рођења, о својим љубавима и мрежи чудноватих сродности које су прорастале кроз космос (Ајваз 2011а: 49).

¹⁸ У простору града у коме је Граков јунак Алдо стациониран у војној служби, најчешће преовлађује тама, као и у ентеријеру соба, на пример у дворцу Алдобрандијевих у Мареми, где Алдо проводи љубавне ноћи са Ванесом, или у Адмиралитету, или коначно у просторијама у којима је Алдо примљен у аудијенцију Данијелију. Град је непомичан камен у коме влада тишина, празнина, самоћа и досада. Будући да је читав приповедни ток изграђен на иманентним импресијама једног приповедача, синтакса је ужасно дугачка и сложена, али се истовремено осећа утисак дремежа и учмалости. Дијалози су веома ретки и кратки, често недоречени. Све се своди на претпостављање, наслућивање и објављивање, те је присутно обиље материјала за тумачење семантичког геста у приповедном току романа. Семантички гест се препознаје и у вези са следећим глаголима који се доводе у везу са Алдом: *приписивати*, *наслућивати*, *изгледати*, *имати осећај* и сл.

Након овог описа читалац сазнаје да се у вези са овим искуствима (читања романа, истраживања простора), Полу открила шифра света, јер се чини да он не говори о значењу појединих речи, или сваке речи за себе, већ гледа текст као целину или састав већег корпуса као што је свет, зато говори о „телу говора“¹⁹ (чак и раније, он себи поставља питање – да ли говор јунака Росове прозе има уопште неки смисао). После овог, сасвим је логично што констатује да град види као „хијероглифски текст“ у коме су доминирале промене и динамика кретања наглашена нагомилавањем различитих глагола који упућују на силу у напону и пулсирању.

Пол је по први пут у животу схватио шта значе речи које је свакодневно користио, видео је шта значи *итрчати*, *налазити се*, *клатити се* или *висити*, и сазнавао је да су то ритмови магичног тока и истовремено обрасци космичке граматике. Предмети су престали да буду нешто готово и међусобно издвојено и непроходно границама површина, стварност је постала шумећа збрка многих драма раста, изграђивања, учвршћивања, размештања, стапања и распадања, лепршања и срстања, опадања и мешања, гутања и промене, приближавања, стврдњавања и праскања, дотрајавања, истицања кроз рупе и тајног апсорбовања, напињања снаге и пропадања (Ајваз 2011а: 51).

Нагомилавање глагола уз представљени опис, подсећа на пулс свемира који Пол ослушкује. Одједном су, с тим у вези, простори проговорили своју причу, он је чуо шта говори јека булевара, или тишина парка. Простор пред Полом оживљава и трансформише се у неко аморфно биће чије су жиле и животни сокови колали свуда унаоколо. Више није постојала разлика између важних и неважних ствари, јер су одједном, овим сазнањем, све ствари на свету постале подједнако важне, јер је све створила та струја и све је носило њену шифру. У следећим описима, проналазимо паралелизам између тела текста Росовог романа, његових ритмова и покрета са телом уобичајеног живота људи у заједници (или свету) у коме Пол станује. Веза са Луксембуршком баштом проналази се у изгледу корита која су се гранала у малим делтама и рукавцима, све је било повезано у башти, као

¹⁹ Разматрајући појам примордијалног писма у вези са Деридином граматологијом, Миле Савић подсећа да, Деридина граматологија инсистира на томе да природу говора чини писмо, при чему се разликује уобичајени фонетски појам писма од писма уопште. То значи, да уобичајен појам писма, којим се превазилази говор, чува неки изворан траг у себи (Savić 1996: 93); можда је на описаном месту у Ајвазовом роману, Пол управо наишао на то примордијално писмо простора, на тело његовог говора. Дерида заправо каже, да је писмо тело којим се нешто изражава, само ако актуелно изговарамо вербални израз који га оживљава, ако се његов простор временује. Реч представља тело које нешто казује само ако га оживљава нека актуелна интенција која чини, да оно из стања инертне звучности, пређе у стање оживљеног тела (Derida 1989: 96).

што је уосталом, повезано и у свету – простору шире слике. Иако је људима натприродни домен, по правилу, недоступан, као што смо горе нагласили, у *Луксембуришком парку*, Пол постаје свестан мистичне метафизичке реке²⁰ која протиче кроз простор у коме он живи – простор Париза, простор Луксембуршког парка. За разлику од Приповедача из *Другог града*, он не напушта домен видљивог, присутног света, већ остаје у њему како би забележио постојање света непрекидних метаморфоза које нису биле тек пуки хаос, већ су му показивале својеврсну синтаксу која је једнако била неумољиво тачна као закони аритметике и геометрије. Ајваз каже да је и сам хаос „био само једна фигура те синтаксе која није била ништа гора од осталих фигура“.

Пол је одједном знао, да је то синтакса која уобличава предмете, бића и просторе света, тако што вечито изражава саму себе, а притом се као митска змија што гризе властити реп, сама рађа и мења из својих објављивања, ствара своје нове облике – и знао је, да је и његова егзистенција овладана овом великом граматиком (Ајваз 2011а: 52).

У *Другом граду* Приповедачу се чини да никада није уистину живео, те да је само механички глумео оно што се од њега и очекивало, што донекле објашњава првобитну мотивацију да се одлучи на истраживање непознатог и застрашујућег простора чије је постојање тек могао да наслути, али не и да у потпуности до краја открије. Поистовећивање живота са унапред додељеним улогама у “игри” како је Приповедач назива, упућује на то, да је и живот видљивог простора само илузија, механизам који никада нико не доводи у питање, поштујући слепо логику и њена правила – што налазимо да је потпуно паралелан приступ у приказу истог проблема у *Луксембуришком парку*. Ипак свестан, да постоји и други, паралелан простор овом нашем, у коме смо без слободне воље дати, Приповедач иступа и

²⁰ Мотив метафизичке реке која извире на чудним местима и ваља се кроз универзум, видљив само оку појединца, појављује се, како у *Луксембуришкој бапти* и види је једино Клер, тако и у роману *Златно доба*, о чему сведочи јунак на једном у низу бочних приповедних нивоа, Дру. Необичност простора кроз који се овај јунак креће, представљена је у *Златном добу* различитим надреалистичким приказима, од којих илустративно наводимо случај, када он иде кроз град и види извор моћне реке која извире на сред неког трга, а онда река нестаје испод градске већнице и више се не појављује. Ову сцену Приповедач објашњава: „А будући да видљиво израста из невидљивих светова и доноси ове скривене просторе са њиховом тајанственошћу у себи, јер видљива површина обасјава дубине, полеђине и унутрашњости, свет у коме је Дру живео од самог почетка, имао је своју дубину, и у њему, заправо, уопште није било празнине (Ајваз 2001: 255/256). Сличан пример томе је површина келнерског послужавника на којој Дру види пулсирајућу форму, која се потом губи и нестаје.

доводи у питање свако проживљено искуство овога света, и пркосно оповргава његово најмоћније оружје – логику. Одбацивши је заувек, он понире у дубине властитог јаства и започиње путовање, само наизглед, без граница и циља.

У простору који се отворио није могао да се разликује извор закона и обичаја од крхотина несталих јаства и отпадака нашег света, безобличност почетка и безобличност нестанка, сукоб непријатељских сила од дубоког и чврстог јединства, вртложни хаос од најчвршћег поретка. Овај простор се већ коначно ослободио од власти дома. Преда мном се отворио предео од кога желе целог живота да нас одбране, не признају нам право на губитак и право на изгнанаство, право да се изгубимо и лутамо поред зидова, да будемо прогнаници у свету кутова, у тамним двориштима бића (Ајваз 2005а: 166).

Међутим, да се не ради о потпуно бесмисленој Приповедачевој потрази, сведочи једна сцена с почетка његовог лутања по Прагу и случајно пронађеног тајног храма под земљом. Након што детаљно опише унутрашњост овог мистичног места, Приповедач ће говорити и о проповеди коју је чуо како свештеник другог града изговара пред окупљеном паством. Његов говор је карактеристичан говору самог Приповедача, јер ће у својој проповеди, он до најситнијих појединости спомињати изглед простора који описује у вези са „петнаестим даном ходочашћа Изгнаника“ – где се очито ради о митским елементима утканим у саму суштину постојања другог града. У том говору доминирају придевска одређења свих поменутих и побројаних ствари, као да је од суштинске важности то како се оне појављују у видљивом, или оном за нас, невидљивом свету. Извор информација које набраја проповедник је такозвана „Књига запуштених башта“ и то баш на страни која је замашћена, непажњом уплашеног писара, јер је на књигу, како објашњава, пала сенка чудовишта које је потукло неког непознатог краља у шаху, са фигурама од леда. Проповедник у екстатичном духу наставља чудну проповед о Изгнанику који је, доловивши до града, први пут пожелео да остави свете књиге на милост и немилост чемпресовог острва, и да постане демон прљаве градске реке.

Описани надреалистички елементи свештеникове проповеди подсећају на сценографију Приповедачевог сна, или на његову властиту подсвест која му се директно обраћа и саопштава му, да управо о њему говори свештеник тог непознатог и застрашујућег света, да је он заправо, тај Изгнаник који напушта стари свет у замену за нова искуства и неизван живот. У току натприродног смењивања различитих слика сна–доживљаја Изгнаника, природа непознатог

света преноси се у видљиви свет читаоца, будући да је баријера између приповедних збивања и нас, сада у потпуности заборављена, прекорачена и превазиђена. „Из огледала сада већ продиру у наш простор само оштри кљунови злих птица и метар дугачке жаоке дивовских оса које ће нам пробости лице при бријању...” (Ајваз 2005а: 28). Нико није спасен сусрета са чудовиштем, па чак ни најскептичнији читалац, будући да му се Приповедач одједном обраћа директним говором, претећи му, каква га судбина у интимном животу очекује – нешто слично се десило библиотекару (Приповедачевом доушнику), док је листао магичну књигу у туђем стану када га је риба омамила својим чудним говором. Сада смо ми у позицији тог библиотекара, под утицајем смо чудне силе речи самог Приповедача када каже:

И на вашим ће вратима једном зазвонити познато чудовиште са таблом за шах под мишком, наговориће вас да са њим играте шах, и трудиће се да у игру протури изрезбарену фигуру копљаника са тигровом главом, како би и она била заступљена, фигуру чије се кретање креће у неправилним вребајућим спиралама, и може да се удаљава доста далеко изван шаховског поља, па чак и изван стана (Ајваз 2005а: 26).

На овај начин се остварује вишеструка конекција различитих простора: оно што се искључиво односило на приповедни простор романа постало је део простора читаоца, да би ту потом наметнуло своја правила, и да би га одједном напустило, претећи да још једном промени простор, освајајући одмах потом неки следећи који је изван простора у коме обитава читалац.

Након завршеног ритуалног чина који је посматрао у подземљу под Петшином, пред Приповедача искрсавају бројна питања, између осталог, да ли је присуствовао настанку новог култа или вере, или умируће праистаре религије, и да ли су посетиоци храма странци, или домаћи житељи па силазе у подземље, и тако паралелно живе животом потпуно другачијим од онога што је он лично познавао; или се ипак ради о другом граду на чијој је граници до малочас стајао. Приповедач у своме путовању по граду стиже до старинарнице другог града, заправо само преобразене продавнице ципела из његовог света, где му старац (антиквар у улози актера посредника по Долежеловом одређењу) помаже да схвати суштину другог простора, као и начин на који може да у њега ступи. Старац каже, да нико није странац у другом граду и да се сви њему враћају као свом прапочетку; међутим, Приповедач и даље не разуме како да допре до средишта другог града, како да препозна да је заиста у њему, на шта му старац

одговара: „Али где би пошао. Твоје тражење средишта је управо оно што те од њега и удаљује. У моменту када престанеш да га тражиш, када га будеш заборавио, схватићеш да га никада ниси ни напуштао“ (Ајваз 2005а: 89). То заправо значи, да сваки почетак пута и његово коначиште почиње и завршава се у нама самима. Међутим Приповедач се и даље бунује, он не разуме како је већ у средишту другог града, јер би то онда значило да су сви у средишту, а то није могуће, јер је средиште увек само једно. Старац му стрпљиво у наставку објашњава:

Нема пуно средишта, средиште је само једно, један почетак, а он је пак цео у свему што је из њега настало. Повратак је само метафора, у стварности је повратак увек само присећање да смо заправо код куће, да дом никада нисмо напустили. Космогонија је унутрашња историја огња; биће је пламен који је букнуо, и који ће једном усахнути – како мислиш да у пламену оделиш оно што је изворно од оног што је изведено, како да тражиш средину пламена? Пламен је сав средиште... (Ајваз 2005а: 89).

Овакво пантеистичко схватање старца–антиквара је у потпуности збуњујуће за Приповедача; он ће након овог сусрета и даље наставити своју потрагу како би сазнао нешто више о невидљивом простору. Дакле, његова „комуникација“ са другим градом се не завршава приповедним током романа, осим што налазимо извесан епилог те потраге у *Луксембуришком парку*, Половим откривањем моћне метафизичке реке – својеврсног енергетског поља. На овакав начин се појављивање двоструког света, у првом и последњем Ајвазовом роману, почев од фантастичних елемената који су се прожимали са реалним, претворило у метафизичко испитивање бића, и препознавање синтаксе простора, што ће потом постати стална тема Ајвазових следећих романа. Идеја која је присутна у оба ова дела, којима илуструјемо двоструки свет у Ајвазовој прози, јесте упућена препознавању и откривању пр простора, или извора из кога потичу како видљиви, тако и елементи света недоступни Приповедачу, односно Полу. Једно од решења за које стиже до Приповедача *Другог града*, што је имплицитно приказано и у *Луксембуришком парку*, јесте проналажење одговора у самој себи.

За разлику од ова два наведена Ајвазова дела, у осталим романима, нема уочљивог двоструког света одељивањем природног и натприродног домена услед низа фантастичних елемената, већ се простор текста умножава и шири у секундарне приповедне нивое у којима се тек онда запажају фантастични елементи, док је примарни приповедни ниво на неки начин реплика референтног

света. Ту се ради о метадијегетичком нивоу приповедања, који по Женетовој теорији, подразумева поље дискурса приче у причи, низања бочних радњи, али можемо рећи да је ту присутан и екстрадијегетички ниво приповедања, у коме сâм приповедач није део приче, већ је њен реципијент (слушалац), што је присутно у романима *Пусте улице* и *Пут на југ*. У роману *Златно доба* једнако затичемо метадијегетичку приповест и раслојавање основног приповедног нивоа на неколико нових приповести, иако је запис романа представљен у првом лицу (што Женет одређује као дијегетичку приповест јер је универзум означен у првом лицу).

У роману *Пусте улице* на основном приповедном нивоу сусрећемо се са елементима фантастично чудног,²¹ међутим овде уместо двоструког света препознајемо два лица града – видљиво и невидљиво, ово садашње у односу на оно прошло које постоји у траговима (мотиви Белог троугла, наранцасте књиге, уметничког *underground*-а). Савремено доба препознајемо у мапирању града кроз који се Приповедач креће, и његово позивање на конкретне догађаје из прошлости (опис друштвених и културних односа након упада руских трупа у Чехословачку). Овде изостаје раније описани митолошки, или хибридни свет из првог романа и збирке приповедака, јер натприродни елементи не постоје, а сви фантастични мотиви, до краја приповести добијају своје логично објашњење. Одређење структуре простора може се извести са наратолошког становишта, јер могуће фикционалне светове овде, и у наредним романима, посматрамо кроз „дељење“ простора приповести у стално нове приче. Наративно раслојавање текста утиче на померање Приповедача кроз град, али и кроз простор измишљеног града (Санта Розалија). У оквиру једног наративног текста који образује приповедну целину, у Приповедачев текст се, дакле, могу уметати и други текстови при чему долази до њихове узајамне интерференције. У питању је један исти простор кроз који се Приповедач креће, то је простор Прага, чија се „двострукост“ примећује у вези са различитим временским периодом који је описан. Садашње време се односи на Приповедача и његово трагање за мистериозним знаком и несталом девојком, док је прошлост приказана у вези са реминисценцијама појединих Приповедачевих саговорника, као и разним упутима који ће га на крају довести до откривања приче којом ће се разрешити његова потрага. Двострукост света се у овом роману

²¹ Према одређењу Цветана Тодорова, ради се о догађајима који током приповедања изгледају натприродни, али на крају приче добијају разумно објашњење (Todorov 2010: 49).

односи и на стварни живот јунака у односу на измишљене приповести – о археологу Арчибалду о коме Приповедачу говори вратар, Бернетова приповест о изгубљеном благу капетана Бустрофедона, роман „Санта Розалија“ Оноре де Верна.

У роману *Пут на југ* такође разликујемо двоструки свет присуством основног и секундарних приповедних нивоа. Основни приповедни ниво се одвија у садашњем времену кроз дијалог Приповедача и Мартина у Лоутру, док се секундарни приповедни нивои односе на раслојавање приче у стално нове дигресије и парентетичке приче у причи које ће коначно садржавати и фантастичне елементе.

У роману *Златно доба* двоструки свет се односи на свет непознатог егзотичног острва, и свет из ког долази Приповедач који по опису одговара референтном простору, односно постојећем граду – Прагу. Разлика између ова два места се продубљује Приповедачевим детаљним описом свих сегмената живота домаћег становништва острва. Из његовог исцрпног путописног извештаја о друштвеном уређењу, просторном планирању, кулинарству, култури и политичким односима, стиче се утисак да се уистину ради о два различита света, иако нема наговештаја о чудовишним бићима. Необични су једино становници острва који немају лично име, већ повремено добијају одговарајуће називе које током живота мењају. Како се мењају њихова имена, тако је и све остало на овом чудном острву, подложно промени – куће, познанства, међусобни односи. Име острва се ни на једном месту не открива, иако знамо да Приповедач долази из Европе будући да повремено реминисцентно спомиње Праг, као и Париз у вези са својим познаницима. Не зна се чак ни на ком језику комуницира са Острвљанима. У овом роману се препознаје и подривање аутентизације у вези са приповедачевим самообнажујућим приповедањем, када се директно обраћа читаоцу са упутима шта да чини, да ли да прескочи нека поглавља или да редом настави да их чита. Долежел каже да, у парадигматичном случају метафикције, текст истовремено конструише и фикционални свет, и причу о његовој конструкцији (Doležel 2008: 170).

2. 2. ПРАЗНИНА ПРОСТОРА И ПУНОЋА ПРАЗНИНЕ

2.2.1. Магла хоризонта

У Ајвазовој поетици романа није важно само оно што се види, иако ће постојећи предмети у простору урбане, егзотичне и виртуелне средине бити подвргнути детаљном феноменолошком опису, већ оно шта се не види, оно што детектујемо само периферним видним пољем и што је окарактерисано као „празан простор“. Овде не говоримо само о празнини предмета или између предмета у простору, или о такозваном „међупростору“ и неиспуњеним шупљинама зидова, ормара, фиока, скривеним просторијама, нишама, празним тунелима, пећинама, или о ономе што неочекивано може да, ни од куда искрсне на периферији града – на пољанама, у шумама, крај башта, већ је поврх свега тога јако важна метафизичка празнина. Мотив метафизичке празнине открива се изабраним појединцима, о чему сведоче примери у новели *Зенонови парадокси* и романима *Златно доба*, *Пусте улице*, *Пут на југ* (из чијих садржаја ћемо хронолошки издвајати илустрацију празнине) где се указује на необичне идеје, које из непознатог универзума, пристижу Приповедачу или неком од споредних ликова. Ове идеје се огледају у виду импулса који јунака нагоне на конкретне радње, или тим импулсима стичу креативне способности, или какве друге моћи (да виде предмете и њихове облике у форми писма или текста, или да препознају бића антропоморфног облика која не припадају њиховом свету, да наслуте бујицу живота која се скрива иза огледала, или да, коначно, разумеју саму суштину простора). Празнина им се открива у потпуно другачијој представи у односу на све што су до тада знали или у шта су били спремни да верују. Својим садржајима, празнина подрива темеље логике на којима почива свет цивилизације који познају (*Златно доба*); она открива паралелно егзистирајући универзум без установљених правила, без очекивања и претпоставки. Још Плотин у *Енеадама* каже:

С једне стране постоји истинито Све, а с друге, природа овог што је видљиво која је подражавање тога Свега. То збиљско Све није ни у чему, јер ништа није пре њега; а оно што је после њега, то већ мора бити у Свему, уколико треба да постоји, потпуно од њега зависи и не може без њега ни да мирује, ни да се креће. И, ако се сматра да нешто није у њему као у простору, схватајући простор или као границу тела које обухвата утолико уколико обухвата, или као неки размак, који

је раније имао природу празног и још увек је има, већ да је у њему зато што се оснива у њему, и у њему мирује, будући да је оно свуда и све садржи“ (Plotin 1984b: 102).

Управо, као у наведеном Платиновом тексту, чије тумачење о границама простора и природи онога чија се манифестација у простору може видети, а што у себи носи одјеке празнине, и у Ајвазовим књижевним остварењима налазимо слична или иста становишта, будући да се писац неретко ослања на идеје и тумачења овог новоплатоничара исказаним у *Енеадама*. Међутим, Ајвазово поимање празнине стоји у подједнако блиској вези и са његовим интересовањем за источњачке религије као што су зен будизам и таоизам, што се препознаје како у Ајвазовој консултацији Алана Ватса и његовог дела *Пут зена* (Alan Watts *The Way of Zen*), већ и директно Лао Цеовог Пута врлине или *Тао Те Ђинга* (道德经, *пинјин*: Dào Dé jīng). Ако само размотримо пар стихова овог древног кинеског списа, у чијим се стиховима спомиње израз празнина, видећемо да ће се пут за тумачење простора у Ајвазовој прози у њима делимично пронаћи.²² Дакле у првом поглављу *Тао Те Ђинга*, већ у петом стиху читамо да „апсолутна празнина омогућава увид у истинску есенцију“, те „да константно биће омогућава субјекту да види спољашње манифестације“. У шеснаестом поглављу на почетку се каже: „Човек мора постићи потпуну празнину и одржати спокој и искреност како би увидео раст и цветање свих бића“. Поново трећи стих двадесет првог поглавља потврђује: „Па ипак, у магловитости и празнини постоји слика, постоји материја.“²³ Да бисмо у последњем примеру који овде издвајамо, прочитали како

²² Као што у предговору који је објављен у немачком издању списа под називом *Тао Те Ђинг* (овај спис је на српском језику издала издавачка кућа Бабун у преводу Ане Бешлић и Драгана Париповића, са оригинала *TAO TE CHING – The Book of Meaning and Life by Lao Tzu*) Рихард Вилхелм напомиње, да је литература о Лао Цеу обимна, али да је мало тога новог у вези са учењем великог филозофа изречено, тако постоји и мноштво превода овог списа са кинеског језика на многе европске језике. Један од тих превода на енглески језик пронашли смо на следећој интернет страници: http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf који овде користимо у сврху илустрације Ајвазовог тумачења празнине простора, који наводимо у нашем преводу са енглеског И. К. У овом раду нам није циљ да се бавимо интерпретацијом поменутог филозофског списа нити учењем Лао Цеа, већ указивањем на могуће изворе, полазишта, па чак и позадину свеукупне Ајвазове поетике, нарочито у вези са доживљавањем и објашњењем појма просторности и празнине.

²³ У навођењу ових стихова, напомињемо, да се ради о нашем ауторском селективном избору који је изузет из интегралног текста, те самим тим из евентуалног контекста који интегрални садржај у себи носи. У вези са тим, скрећемо пажњу, да на месту где се у енглеском преводу текста *Тао Те Ђинга* наводе термини *vague* и *void* који смо ми превели као *магловитост* и *празнина* на истим местима различитих енглеских варијанти превода кинеског филозофског списа, проналазе изрази: *elusive – evasive* (Wu, John C. H. [trans.] *Tao Teh Ching*. Boston: Shambala, 1989); *shadowy – indistinct* (Lau, D. C. [trans.] *Lao Tzu: Tao Te Ching*. New York: Penguin Books, 1963); *shapeless – formless*

„величанствена пуноћа чини се празном, па ипак њена је употреба безгранична“ (четрдесет пето поглавље, пети стих). Једнако и Карл Јасперс у својој анализи Лао Цеове филозофије издваја стихове које наводимо овде као илустрацију свеprisутне празнине:

„Тао је празна посуда“ (4), он је бесконачан бездан; ова празнина је неизмерна, „употреба јој је неисцрпна“ (4). Назовемо ли га, такнемо ли га, појмимо ли га, пожелимо ли да га мисаоно разликујемо или да у њему видимо разлике, он ишчезава: „Потиче од тамо где не постоји никакво биће“ (14). Његова изворна пуноћа већа је него свеколико схватљиво нам испуњење, његова безобличност већа је него свеколики схватљиви нам облик. „Може се рећи да је духовни облик облика, да је духовна слика слике: вечно измиче, неодређен је. Идеш ли му у сусрет, не видиш му почетак. Пратиш ли га, не видиш му крај“ (14) (Jaspers 1988: 156).²⁴

Приликом анализе установљења Ајвазовог универзума помоћу писане речи и шароликих светова у њему, може се увидети да је празнина стални пратилац јунака његових романа, да из ње све настаје, да је извориште, сврха и коначни циљ уметности, али да је истовремено њена пуноћа несагледива.

Теоријске основе размишљања о празнини Ајваз установљава у есејистичким књигама *Светлосна прашина* и *Прича знакова и празнине* где ћемо препознати становишта изражена у наведеним стиховима. Иако, као један од најфреквентнијих описа простора, код Ајваза препознајемо управо поменути атрибуцију празнине, одсуство пуноће, не значи обавезно и одуство сваког садржаја. То ће бити својеврсна основа и полазиште за анализу пута погледа којим се простор установљава, испитује и коме се открива неизмерно богатство и потенцијал стварања читавог универзума и могућности бића. Служећи се феноменолошком методологијом у истраживању и опису простора, у *Светлосној праши*, Ајваз ствара својеврсни роман о „Погледу“ у коме се објашњава однос погледа (у смислу визуелног потенцијала) према различитим областима и разним фигурама сазнања. Читава Ајвазова студија је покушај одговора на питање каква је уистину природа погледа. Будући да је свет видљивог огroman и променљив

(Henricks, Robert [trans.] *Tao-Te Ching*. New York: The Modern Library, 1993); *incommensurable – impalpable* (Waley, Arthur [trans.] *The Way and Its Power: A Study of the Tao Te Ching and Its Place in Chinese Thought*. New York: Groove Press Inc, 1958). Као што се из приложених примера види, оно чему се приписује особина двосмислености, нејасности, неразговорности, неопишљивости, не мора нужно бити празнина, иако празнина може упутити управо на све наведене атрибуте у простору.

²⁴ Бројеви у загради иза стихова означавају број поглавља Тао Те Ђинга. Цитати су дати у преводу Светозара Бркића у књизи: Лаоце, Конфуције, Чуангце, *Изабрани списи* (Београд: Просвета, 1983), како је на овом месту навела Олга Кострешевић – преводилац Јасперсове књиге.

(као што су најавили стихови *Tao Te Ђинга*), Ајвазова студија представља само фрагментарни допринос у демистификовању значења празнине. Описом пишевог приступа у приказивању феноменологије погледа (*Светлосна прашума*) и ономе шта нам „знакови празнине“ могу саопштити (*Прича знакова и празнине*), може се приступити својеврсном уводу у анализу Ајвазове „пуноће празнине“ у разноликом универзуму његових романа, али ћемо његове ставове изречене у овим књигама, користити и као основу за анализу књижевних текстова. Консултујући управо наведена Ајвазова теоријска становишта, желимо да укажемо на извор из кога настају бескрајне могућности за тумачење настанка свих садржаја празнине, односно пуноће простора, који Ајваз првобитно одређује као „маглу хоризонта“.

Дакле, будући да значења ствари не постоје као неки *a priori* готов садржај, већ да њихов смисао настаје и нестаје са погледом који их открива, Ајваз проблем познате стварности, која се налази како у нашем блиском окружењу тако и у визуелној даљини, испитује огледом о „путу погледа“, при чему се служи појмовима као што су, синтакса језика посматрача и синтакса света који је дефинисан тим језиком. Даљина нас плаши и мами истовремено, каже Ајваз (2003b: 24), јер је не познајемо, и прети да уништи свет нашег дома (односно смисао свих предмета који се налазе у нашем непосредном окружењу). Међутим, ако се промени перспектива посматрања, ствари које се људима налазе у близини, обавезују их својим значењима, док их даљина ослобађа било каквог смисла. Ово ослобађање се односи и на синтаксу језика посматрача колико и на синтаксу света у коме они живе. Стил даљине припада минитуризација и паратактично нагомилавање, што може бити једна од карактеристика описа магле хоризонта у Ајвазовим књижевним делима, као и објашњење инфинитезималности у грађи његових романа. Као што смо горе у стиху навели да „у магловитости и празнини постоји слика, постоји материја“, и писац објашњава да магла хоризонта, или бело јединство, чини посматрача радосним, јер у неку руку представља стихију нестанка облика, бића и смисла, али је истовремено и простор њиховог настанка. Са позиције посматрања даљине, посматрач није сигуран у привид онога шта му се указује, иако ће садржај „опредмећења“ празнине ускоро до њега стићи и открити му, да је то место нестанка поретка и истовремено место где поредак настаје – извориште стваралачке празнине, што се делимично препознаје у следећем Ајвазовом опису:

Свет халуцинација нас брани пред досадом непроменљивог света и пред корелативном досадом ништавне плуралности тиме, што ка нама баца бујицу боја и облика, поплаву променљивих и фантастичних мрља које разбијају досадашњу синтаксу и притом одјекује шапатам многих магичних језика, јавља се шумом, из кога заједно са виђеним предметом настаје нови језик смисла, нови свет – и при том настанку новог света, обнавља се и појављује свемир бесконачне метаморфозе облика, језика и смисла (Ajvaz 2003b: 25/26).

О каквој врсти новонасталог света говори, имамо прилику да препознамо у илустративно изабраним (Ајвазовим) књижевним делима, уз једно ново сазнање – а то је да сâм посматрач, односно субјект чији пут погледа открива маглу хоризонта, јесте творац визуелне афирмације света и свеколиког смисла који му приписује. Коначно, на празнину простора индиректно упућује и Павел Флоренски када каже, да у стварности нема ни простора, ни реалности, самим тим никаквих ствари нити средине. Све ове творевине само су помоћне методе мишљења, које могу да буду неодређено пластичне како би омогућиле, да се мисао сваки пут довољно вешто прилагоди оном делу стварности, који у датом случају, представља предмет њене посебне пажње (Florenski 2013: 7).

Тема празнине простора присутна је у многим књижевним делима. Идеја о подривању постојеће стварности, где се материјални свет поништава и своди на фантазију само једног божанственог бића – творца универзума, предмет је новеле Марка Твена *Тајанствени странац*, која се завршава закључком, да је све само празнина: „Ово што сам ти открио, истина је; Бог не постоји, а нема ни свемира, ни људског рода, ни земаљског живота, ни неба ни пакла. Све је то само сан – један смешан и глуп сан. Постојиш само ти. А ти си само *мисао* – лутајућа мисао, бескорисна мисао, мисао без уточишта која усамљено лута по празним вечностима“ (Твен 2015: 144). Наведимо још и илустрацију празнине Данијеле Ходрова која је препознаје у поезици чешког песника Махе: „У прашкој иконографији, празнина је била спојена са доживљавањем Прага као места “прошле славе” и са наглашавањем “амблема” гроба. Ово значење има празно место и код Махе – читав град је посматран као “празна гробница”. Празнина повезана са прошлошћу се пак, код Махе, везује за празнином спојеном са будућношћу, са апокалиптичном визијом. Апокалиптични Праг не гори као Содома у *Откровењу*, он је празан“ (Hodrová 2006: 161).

2.2.2. Воспостављање космоса од речи и хетерогених светова у књижевном делу

Већ у Ајвазовој збирци песама (*Убиство у хотелу Интерконтинентал*), примећује се учестало коришћење придева „празан“ у опису различитих предмета, иако постоје назнаке да је и „празнина“ (не само као опис или квалитет предмета, него управо као појам за себе) присутна у свету, било лирског или епског приповедача, почев од стиха којим се зазива такозвана „кристална празнина која се распростире иза очаја када нам се чини да смо разумели текст“ (Ајваз 2012b: 9). Упоредивањем текстова Ајвазове белетристичке прозе, наишли смо на читав низ именичких синтагми у којима је заједнички придевски атрибут – празан. У стиховима читамо да су празне улице, поподневни станови, фрагменти реченица, па и читаве странице, празне су собе и плажа сивог песка. У приповеткама и романима неки мотиви празних простора и предмета се понављају, у чијем паралелном прегледу као најучесталије издвајамо: празна дворишта, улице, тргове, празне путеве, тротоаре; празни су и аутомобили, аутобуси, трамваји, пристаништа, перони и кеј; празне су и речне барже, површина воде, баште кафеа, станови, куће, ходници; празна су бурад, кутије, кофери испод кревета; празне су и кафане у које на својим путевима залази Приповедач, и оно што тамо опет путем погледа запажа – јесу празни столови, столице, чаше, тањира. Празни су мостови, екран рачунара, места на регалима, кутије од филма.

Одсуство људи и предикација празнине сваког појединог предмета сведочи о томе, да је субјект који то записује, можда и једини сведок свестан њене присутности. Субјект, односно Ајвазов Приповедач, јесте спона која знакове и празнину доводи у узајамну повезаност. Из те узајамне повезаности сазнајемо да, као што не могу да се мисле знакови без празнине, једнако није могуће мислити ни празнину без знакова. Ајваз каже да је свака празнина „неприсутност неког јаства, али да бисмо схватили да ту ничега нема, морамо прво имати схватање 'нечега', а то значи, да морамо да имамо знак“ (Ајваз 2006b: 8). У Ајвазовим различитим романима, тај знак за препознавање ничега, или празнине, биће разноврсно приказан управо кроз оживљавање комплексних, мешовитих светова у стваралаштву књижевника, научника, уметника, па чак и наизглед обичних људи; јер као што Кембел каже – форма је празнина, празнина је форма. Празнина није

различита од форме, и обрнуто. Оно што је форма то је и празнина; шта је празнина то је и форма. Исто се односи и на перцепцију, име, представу и знање. Превазишавши обмане свог ранијег самопоуздања, самоодбране и самољубивог ега, субјект зна да све оно што је споља и изнутра, јесте иста ствар мира. Оно што он посматра споља јесте визуелни аспект релативне, мисаоно–узвишене празнине на којој се возе његова лична искуства ега, облика, прецепција, говора, концепција и знања. И он је испуњен суосећањем за бића која сама себе муче, и која живе у страху од властитих кошмара. Он устаје, враћа се ка њима, и борави међу њима као средиште ослобођено од ега, кроз кога је и принцип празнине издејствовано појављивање у својој личној једноставности (Campbell 2008: 141).

Свет из празнине

У *Зеновим парадоксима* Приповедач ће из друге руке чути причу о настанку читавог једног света из празнине беле странице која ће оживети пред њим. Од насумично упознате саговорнице, Студенткиње филозофије, приликом једне од својих шетњи кроз пуне прашке улице, Приповедач сазнаје за њен необичан сусрет са неименованим Писцем који јој поверава властито суочење са празнином која му је открила своје шаренило и мноштво. Све започиње пишчевим случајним проналаском необичне плаве лампице на писаћој машини. Док још увек не зна да је у питању само светиљка која омогућава кориснику ноћни рад, Писац мисли да се ради о уметнутој и чудовишној типки на машини, чијим активирањем ће се покренути низ непријатних радњи које би му угрозиле живот; овом необичном предмету, Писац приписује невероватна својства – из типке би могла да изађе бризгалица из које би се раширио мирис орјенталних башти или опијумски дим, или би одатле могла да излети стрела. Будући да се ни о чему од свега побројаног овде не ради, што сазнајемо из хетеродијегетичког девојчиног исказа, ускоро ћемо видети да је главна намера Приповедача, да покаже настанак знакова, односно слова из празнине:

На празној страници подрхтавао је невидљиви настајући текст; то још увек нису биле речи, била је то мицелија из које ће се речи тек родити, сплет тананих коренчића речи, ураслих у празнину, хранећи се њеним соковима. Знао је да ће то бити у потпуности другачије речи од оних које је до тада познавао, па макар се састојале од истих слова, и ова ће слова бити разврстана у истом поретку. Осећао је да су речи, искристалисане на плавој површини празнине, некако чудесно

самосталне, да им није потребна никаква околина да би нешто саопштиле, јер свака од њих у себи носи читав свет који пулсира властитим животом – али је истовремено имао осећај, да су ове речи саставни део некаквог дугачког текста који увелико премашује страницу која се испред писца сјајила плавичастим светлом, текста који кроз њу само протиче, једнако као што пролази и кроз друге листове папира у другим собама, и на њима оставља црне и плаве трагове (Ajvaz 1997b: 93/94).

На овај начин направљен је увод у фантастично чудесну²⁵ приповест о чешком Астроному који је једини преживео авионску несрећу, и о томе како безнадежно плута у океану. Судбина унесрећеног човека је неизвесна све док не стигне до нестварног града који плута на води. Девојчин коментар на овом месту каже, како се не зна шта ће бити са њим, јер Писац унапред не смишља садржај свог романа, већ ослушкује шта му та „друга страна“ саопштава, шта произилази из празнине која „однекуд“ каналише извештај о астроному. Међутим, уз настанак приповести о несвакидашњој авантури, занимљиво је, да Писац једнако „осећа“ и „зна“ да ту није у питању само списатељска инспирација која га је опсела да ствара неко ново књижевно дело, већ да је прича коју записује само део „неког дугачког текста“ који ће увелико превазићи саму основу његовог романа. Оно шта записује део је неслућеног универзума који ће се, на чудесан и необјашњив начин, преплитати са светом у коме сâм Писац живи.

Речи које је папир откривао стизала су са друге стране, нису настајале на њему; реченице, догађаји и мисли нису се усталиле у тој празнини. То није био први пут да се сусрео са празнином. У мислима су му искрсавали доживљаји из детињства на које је дуго година заборавио, тренуци чудесно трепереће среће и тихих екстаза које је доживљавао на рубу града при погледу на високе дрвене плотове и на дуге зидове фабрика, или у тренуцима када би из библиотеке својих родитеља извукао стару књигу и посматрао њен први празан лист [...] У њему су повези књиге и празни листови изазивали представе магичних авантура (Ajvaz 1997b: 92/93).

То је, дакле, говор о још увек ненаписаним текстовима, необликованим и неустановљеним световима који могу да постоје чак и без обриса слова, целине речи или реченица. Док се сећа своје радости због празнине која га је обузимала у

²⁵ И на овом месту се користимо терминологијом Цветана Тодорова у одређењу фантастичног; фантастично је све време ове „приче у причи“ присутно, најпре двосмисленошћу читаочевог, односно опажања испричаних догађаја од стране слушалаца (студенткиње и Приповедача); они разговарају о сижету романа, дакле фиктивне приповести, док истовремено њен аутор инсистира да записује говор празнине – нешто што по њему заправо постоји, неовисно од његовог бележења тог говора. До краја приповести Приповедач ће као слушалац бити неодлучан између природног и натприродног објашењења догађаја о којима му говори студенткиња, будући, да ће свет фиктивне приповести и свет слушалаца, ступити у међусобну повезаност појављивањем необичних скулптура из приче – у свет њиховог бележника.

детињству, Писац уствари објашњава, како ју је проналазио на оним празним страницама књиге која га још увек својим садржајем није разочарала, те је на основу корица, могао да јој припише било какву авантуру, фантастичан свет и јунаке. Он притом, није прави аутор фабула о којима ће касније причати својој саговорници – студенткињи филозофије, јер ће се накнадно испоставити да се не ради о измишљеним догађајима који би читаоцу послужили као вид забаве, па чак ни у едукативне сврхе. Ради се најпре о оглашавању некаквог паралелног универзума који само истински посвећеници могу да чују и разумеју; с тим у вези, Писац је само сведок, слушалац и тумач празнине, и представља неку врсту везе између домена видљивог и домена невидљивог, односно другог света. Овај мотив ће се поновити и у наредним Ајвазовим романима када је у питању портретисање јунака – изузетних уметничких стваралаца, нарочито писаца, који ће шумове празнине умети да транспонују у људски говор и речи, музоку и слике, и тиме открију да „нисмо сами“, да поред нас, уистину, постоји обиље живота кога најчешће нисмо свесни (што упућује на делимичну метафиктивну демистификацију референтног света).

Пуноћа празнине односи се на процес у коме се бели папир лагано испуњава црним словима током удара типки пишчеве писаће машине која на овај начин постаје својеврсни интерпретатор, али и преносник необичног говора празнине. Бели папир из празнине „изнедрава“ живи свет јунака, о коме ће потом бити речи.

Једнако као и онда, и сада је осећао, да оно што су сви сматрали за празнину уопште није празно, изгледало му је да на плавичастој страници пулсира чудесни живот. Чинило му се, да опажа до сада неименовано и безоблично протицање усмерено на говор и облик, протицање, чији ће магични шум одјекивати још из дубина забачених предела насталих реченица, стално ће одзвањати и када речи опет почну да нестају у тами (Ајваз 1997b: 93).

Између делова текста који представља садржај фантастичног романа неименованог писца који студенткиња саопштава Приповедачу, налазе се њена саопштења о пишчевом доживљавању и тумачењу празнине, о томе колико је он ње свестан, шта она за њега представља, и на који начин из ње црпи непресушан извор информација за своју књигу. „Тиха радња на празној страници се није заустављала, стално се развијала, и све чешће се дешавало да се на уморасаној површини празнине, такорећи, умањала готова реч да би опет нестала; некада је то био фрагмент реченице који би стално био само звучни дах у чијем треперењу се рашлањавање у речи тек пробудило“ (Ајваз 1997b: 94).

Девојка описује Писца као да управо она о њему пише књигу, а не да заправо препричава причу коју је и сама од представљене особе чула. Она свом новом саговорнику – Приповедачу, говори да се Писац уствари плашио да се старе речи не врате, те да му линије њихових слова не потргају фино тканиво текста који тек настаје. У довршетку девојчине приповести о Писцу, говори се о његовој „нежељи“ да објави свој роман који пише четрнаест година. Самом идејом о обиму овог дела стиче се утисак, да није реч ни о каквој комерцијалној, нити некој утилитарној сврси дивовског пројекта, већ да се уистину, ради о бележењу постојања света из празнине у размери 1:1 – како би рекао Умберто Еко у „Карти царства“ (Еко 1983).

Све времедок пише, Писац то чини искључиво ноћу, јер се боји да би му дневно светло само заклонило „дејствовање“ празнине. Мрак је одсуство боја и облика који при дневном светлу могу да унесу немир и конфузију у потпуно нестваран и фантастичан свет који он описује у свом роману. Па ипак, како ће се накнадно испоставити, део тог фантастичног – измишљеног света, све време је присутан у „реалном“ свету Пишчеве и Приповедачеве саговорнице. Ради се о пару скулптура које су сачињавале улазну капију подморског града, чији археолошки проналазак доводи у питање схватање постојаности света у коме ови јунаци живе (Приповедач, Студенткиња, Писац). Наиме, сâм Писац никако није могао знати за постојање те скулптуре коју је у детаља описао у свом мегаломанском роману, будући да је она накнадно (давно после Пишчевог разговора са Студенткињом) пронађена, захваљујући некој археолошкој екипи која ју је ископала из земље. Студенткиња не може да пронађе Писца и још једном провери извор инспирације за настанак романа о новооткривеном поморском свету који је наговестила празнина. Након свега што је чуо, Приповедач се пита, шта је то што је „стварно“, да ли само физички тродимензионални свет, или свака мисао која – како девојка овде имплицира, може да буде оживотворена и реализована.

У другом делу трактата о беспредметности, док размишља о почетку и узроку живота, Казимир Маљевич у тексту „Супрематизам као беспредметност“ каже: „Све што настаје унутра заодева се у појам, па тек онда почиње размишљање о околним приликама, о материји, која, међутим, не садржи ниједну материјалну јединицу нити недељиву честицу“ (Маљевич 2010б: 401) – чиме се делимично одговара на питање о постојаности и „стварности“ видљивог света. У

Ајвазовим романима „права је стварност клица стварности,“ како ће рећи Приповедач *Златног доба*, „а клица стварности је догађај изаткан из митова у коме се роје утваре. Свет ћемо сагледати у конвексном огледалу чудноватих опсесија које заправо нама и не припадају, већ чудовишту које пролази кроз дворане наше свести; сва равна огледала су слепа“ (Ајваз 2001: 276).

Слични мотиве настанка слова, а потом и појављивање читавог света из празнине, проналазе се и у роману *Златно доба*. Оно што је идентично у овим делима, јесте повезивање тих новообјављених светова празнине са светом у коме живи Приповедач захваљујући књигама, препричавањима и разним саопштењима од стране случајно упознатих саговорника. Назнаке о овој врсти повезаности фантастичног света са светом Приповедача, препознаје се и у *Причи знакова и празнине*, у Ајвазовој констатацији која каже, да: “Када испитујемо природу празнине која се отвара кроз текст, установљавамо да није реч о пуком неприсуствовању, већ да је та празнина итекако пуна. Празнина је поље могућности, ткиво до сада неиспуњених повезаности у које је уплетено све оно што је дато, и које означава; празнина је шум до сада нерођених речи и неразвијених догађаја, она је тон некаквог света из кога иступа оно што је присутно” (Ајваз 2006b: 18).

Из ових Ајвазових ставова препознаје се идеја да из празнине настају најплодније, како списатељске, тако и научничке замисли и теорије. Овакав став Ајваз преноси у своје романе, што се препознаје још у приповеци *Нис (Нишита)* у којој се говори о настанку ауторских ставова из(а) празнине. У читавом тексту приповетке Приповедач изражава сумњу у оригиналност властитих размишљања, сматрајући да их преузима од других и да их само прерађује. У шаљивом тону властиту личност представља у форми пса који отима туђу, као што пас краде кост, односи је на сигурно место и њушка са свих страна. Међутим, пошто је свестан да је то једино брига о кукавичијем потомству, он одлучује да се реши тог уљеза. У ишчекивању властитих и оригиналних идеја, одједном долази на замисао, да поникне у суштину тог “ништа” које стално стоји пред њим, надајући се да ће управо у тој празнини изнедрити властите ставове:

По први пут у животу сам се загледао у ништа. Протицало је у праменовима као мутни вир и тихо је хучало. Шта се заправо у ништа скрива? [...] Да ли је ништа заиста ништа? Како мало у том ништа примећујемо. Видимо само оно што смо благонаклоно признали за “нешто”, очврсле, готове облике; “ништа” је за нас тамна сфера иза граница тог “нешто”. Али, да ли је ова

занемарена сфера заиста празнина? Зар се у тим осмотреним кутима бића, у крајњим двориштима егзистенције, не сусрећемо са чудесно шареним животом чије је “нешто” заправо изумрла љуштура, са животом који у пулсирању својих снага скрива тајну “нечега”, толико заборављену да се о томе уопште и не питамо? (Ајваз 2012b: 117/118).

Читањем текста Ајвазових *Зенонових парадокса*, поставља се питање, да ли је свет настао из празнине, или је празнина кроз шуме само обзнанила присуство нечега што је одувек постојало, али је мало ко о другом свету било шта наслућивао. Захваљујући плавом, умирујућем тону светла лампице на машини, Писац помаже откривању и бележењу постојања паралелног универзума блиског нашем.

Празнина против логике

Иако комплексне структуре и садржине, роман *Златно доба* једнако открива читаоцу да све присутно обиље света опет произилази из празнине. Овакво поимање ствари присутно је и у наредним Ајвазовим романима (*Пусте улице*, *Пут на југ*), из којих се изабраним примерима може илустровати идеја, да мноштво настаје у празнини – како сâм писац каже „у крајњим двориштима егзистенције“. Да би објаснио однос острвљана – аутохтоног становништва острва, према празнини, Приповедач описује простор острва који је подељен на Горњи и Доњи град. У првом живе острвљани у природном амбијенту без постојања било каквих архитектонских грађевина, док је Доњи град некада настањивало становништво пристигло из Европе, све док није било асимиловано локалном живљу. Доњи град Приповедач представља као потпуно празне и напуштене грађевине, у којима обитава једино „ништавило“ испражњених објеката без сврхе. Феноменолошки сукоб између Горњег и Доњег града представљен је у форми суочавања и колизије између домаћег и страног, аутохтоног и придошлог, празнине и логике. Иако су у почетку Европљани желели да себи потчине аутохтоно становништво које се и није томе одупирало, до краја су сами били поражени и потчињени домаћинима, захваљујући томе, што их је издало њихово најмоћније оружје – логика. У свему овоме, поново се препознаје празнина која заправо, својим присуством, поништава свако правило, систем, поредак, одлуке, веру, надања. Говорећи о Европљанима, Приповедач каже:

Када их је издала математика, молитвама су се обраћали свецима, али онда им се пак учинило, да су гласови молитви образовани од некакве тамне материје коју није створио њихов бог и која с њим није имала пуно заједничког, да му чак није пружала никакав отпор, он је пред њом остајао равнодушан, молитва је једино у његовим речима брујала своју прадавну мелодију која је одјекивала у празнини пред речју, што је тихо зујала у првој речи у којој се значења речи до данас растапају (Ајваз 2001: 35/36).

У наведеном цитату препознајемо својеврсни поредак космоса насталог управо из празнине у којој је одјекнула прва реч којом је отпочело стварање. Празнина је, дакле, старија и „моћнија“, па чак и ефектнија од логике, те ко овлада празнином владаће универзумом, на шта Приповедач упућује када описује начин поништавања времена и трајања од стране острвљана: „Поглед острвљана мењао је перспективу правих линија доњег града у снену паучину чије су линије одзвањале као танке струне тихом музиком празнине, нигде управљеног, отупелог или ослобођеног времена. Тако је град, већ у доба свог настанка био прожет сном, а сада је губио последње остатке стварности и мењао се у сан у сну” (Ајваз 2001: 36). Празнина у времену би у себи могла да садржи бескрајан ланац простора, односно оквира различитих прича и садржина, што потврђује постојање острвске Књиге. Овде је у питању својеврсни „артефакт у простору“ који својом необичном грађом показује како се простор текста књиге умножава и допуњује јер нема само једног творца. Сви становници острва заједно учествују у писању њеног садржаја, откривајући притом, своју склоност ка безобличном. За острвљане је и бела површина била ковитлање облика који настају и нестају, белина препуна чудовишта, фантастичне фауне и флоре, док су са друге стране, стварна људска и животињска тела, и праве биљке, за њих били само варијанта бића која пред осталим врстама није имала никакве привилегије. „И тако, међупростор између врста за њих није био као за нас празан простор у који би с времена на време залутало неко чудовиште, већ је био настањен великим бројем створења чија су тела имала све могуће прелазне облике“ (Ајваз 2001: 117). Информацијама које пружа, Књига потенцијалне читаоце не обавештава ни о чему специфичном, већ прича бескрајне приповести и авантуре о различитим романима, уносећи у приповедни ток небројено дигресија и парентеза. Својим обликом и саставом, артефакт по себи умногоме подсећа на приче из *Хиљаду и једне ноћи*, иако је у причама могуће препознати устаљени образац ликова, шема, кретања и односа, уз обавезну присутност свевладајуће празнине о чему извештава Приповедач: „Ко се

једном сусрео са Књигом као са парентезом, већ је схватио да је сама стварност у коју је Књига била смештена, била и сама парентеза, уметнута у друге парентезе, и да је тиме текст постао сумњив, јер се њиме забашурило оно најважније – заправо величанствена празнина” (Ајваз 2001: 166).

Мноштво догађаја, испрличаних прича са бескрајним дигресијама и проширивањем основног наративног концепта, само је маска пред сагледавањем праве суштине простора – односно божанствене празнине, које су само острвљани свесни. На непознатом, егзотичном острву, Приповедач почиње да сумња у апсолутну стварност, чак и властити живот почиње да му изгледа као врста забележене приповести, коју ће неко други прочитати. Након што се вратио у своју Итаку, како симболично наговештава, све проживљено искуство које му је донело путовање на егзотично острво, настало је, како сада у самоћи проживљава, само као резултат интервенције божанствене празнине. Из Приповедачевих интимних записа рефлектује се дух празнине острвске Књиге која у потпуности прожима његов лични дневник са путовања, у коме делимично одзвања глас аукторијалног метаприповедача:

Моја књига ми је пак потврдила, да је резултат мог боравка на острву била само пукотина у мрежи искустава, празно место које пулсира, на моменте се шири и прети да ће све прогутати, а онда на моменте поново зараста старом повезаношћу. Празнина избрисаног лица острвског краља, празнина средишта острвске Књиге које нестаје из странице у страницу, празнина корена речи које нестају, празнина неисписаних страница путничких дневника [...] Моја је књига тако постала одејај острвске Књиге у коју сам први пут провирио на стеновитој тераси горњег града, а која ме је тако гневела и досађивала ми. Књига која ништа не жели да каже, и чији је аутор последња особа која би нешто знала о њеном смислу у стварности, такође је само празно место, само залив празнине у свету пуноће, једно од места где се расплићу замршене стварности, и где сваки свет постаје питање без одговора (Ајваз 2001: 311).

Естетска теорија из празнине

Мимо приповести о „острвској празнини“, Приповедач говори и о празнини са којом се сусреће у Европи. Примери којима илуструје своју причу односе се на искуства естетичара Баумгартена и студенткиње режије. Баумгартеново стваралаштво из празнине, Приповедач је чуо од неког свог познаника, што умногоме подсећа на образац који смо видели у *Зеноновим парадоксима*. О Баумгартену се говори како је седамдесетих година био искључен са места

асистента филозофије, те да је потом почео да пише неку књигу више за себе и из личног пијетета према естетици,²⁶ него што је веровао да би је неко објавио. У његовој личности ћемо препознати својеврсну матрицу књижевног лика са којим се, као читаоци, све време сусрећемо кроз сва Ајвазова дела. У изолованом и самотном животу који је Баумгартен водио, одједном се створила празнина коју покушава да испуни писањем своје књиге. На тај начин, он постаје записивач естетичке теорије коју ослушкује из празнине, све време говорећи о лепоти и деконструкцији реда и система на којима почивају ранија становишта о овом феномену (која су лепоту сматрала за израз идеје, живота или формалних односа, што умногоме подсећа на доминацију празнине над логиком коју је Приповедач описао да је владала на острву). Баумгартен повезује новооткривена становишта са неким ужасним догађајем који он само наслућује, али не препознаје и не уме да га објасни, чак помишља да се ради о ларвалном кретању бића, о неком праисконском слепом савијању и бацакању. То су тек наслућени покрети из хаоса, каже Приповедач, из још увек небића, како смо горе у приповеци *Ништа* навели, који се налазе „у крајњим двориштима егзистенције, где се сусрећемо са изумрлом љуштуром – односно са животом који пулсира“. Овим мистичним покретима се објашњава настанак уметности – из небића у биће, из хаоса у хармонију, из нередице у поредак. Приповедач говори како се Баумгартену чини да су и остали уметници и мислиоци доживели сусрет са овом врстом покрета (односно гестова у празном простору), и да су их се сви уплашили јер их нису разумели; из незнања су желели да „у тим покретима ухвате неки поредак који би лепота изражавала, иако су наслућивали једнако као и он, да је лепота бука избијања, мењања, упорности, отврдњавања и распадања поретка, односно хармоније“ (Ајваз 2001: 67).

Наведени текст је само Приповедачева (или како се у роману представља – Баумгартенова) констатација о томе, шта лепота заправо јесте у својој суштини, и да је као такву познају и други естетичари, али не желе да откривањем „истине“ (тј. да лепота произилази из ужасавајуће празнине и хаоса) наруше конзервативне

²⁶ Ајваз није случајно наденуо свом јунаку име Баумгартен; у њему препознајемо аналогију са именом немачког филозофа из XVIII века – Александра Готлиба Баумгартена (1714–1762) који је заслужан за развој естетике као самосталне филозофске дисциплине. Баумгартен уводи појам „естетика“, којим је обележио теорију о чулном познању која ствара лепоту и која се изражава у сликама, за разлику од логике као науке о разумском познавању. (извор: http://sr.wikipedia.org/wiki/Александар_Баумгартен).

естетске теорије које су лепоту другачије дефинисале. Зато Приповедач и пре овог текста наводи становиште, да је лепота само „сјај који се рађа у средишту одвратности, а да је никада у себи у потпуности не потисне, уметност је тако бесконачна, променљива песма о одвратној мекој клици стварности; уметност је ода коју безимена бела ларва бића саставља за себе саму“ (Ајваз 2001: 67). Након свих ових становишта, Баумгартен жели да напише књигу коју би назвао „О извору лепоте“, која би требало да представља спев о фасцирајућој одвратности лепоте, а да истовремено буде каталог фигура тамних покрета бића, и утврђивања принципа њене кореографије. Питање које овде можемо да поставимо је: до које мере се ради о паралелизму Приповедач – Баумгартен (аукторијални приповедач говори да је поменута књига била испуњење живота њеног творца без породице, љубавнице или пријатеља). Ко је прави писац књиге о естетичкој теорији рођеној из празнине, Приповедач или именовани Баумгартен. У вези са настанком „књиге“ (питамо се и које књиге, да ли оне која би требало да говори о естетици или ове која управо настаје пред читаоцем), њен „писац“ саопштава како лута по напуштеним деловима града и путевима око Прага, послушкујући празнину у којој проналази извор и инспирацију за своју теорију. На тај начин се простор испитује и мери кораком, а потом погледом, што закључујемо из текста:

Ларвални покрети владали су царством погледа и дрхтали су у празним површинама виђених ствари и у линијама њихових обрису; то је за последицу имало, да му је одговор на питање које је поставио, често наговештавао сам поглед на дрво крај пута, или на гомилу старудије по баштама. И онда је одједном титрање света нестало, нерођена књига се затворила, а природа је престала да ствара мисли (Ајваз 2001: 68).

Слова настала из празнине

Претходно цитирани део текста Ајвазовог романа може да се односи на раније изнешено становиште које каже, да су књиге исписане свуда око нас, у простору који нас окружује, где проналазимо различита слова која су се са њима стопила (слично је било приказано у вези са описивањем двоструког света у роману *Луксембуришки парк*, где смо говорили о синтакси простора града у коме Пол успева да прочита „хијероглифски текст“). Почев од естетичке теорије из празнине, Баумгартен открива међусобну повезаност знакова и празнине, јер ће објекти у простору одједном моћи да се прочитају као слова, док ће истовремено,

сама слова бити „опредмећена“, односно изгубиће значење и постаће обични објекти без смисла, текст књиге постаће и текст света.

Текст књиге и текст света изграђени су од знакова на тај начин, да оно што је присутно – било да су у питању звукови, шарене мрље или слова, упућује на нешто што се ту не налази, или упућује на до сада неиспуњено поље могућности и повезаности што све присутно умеће у ткиво света, и тако од њега ствара предмет, радњу или смислену реч и реченицу. Управо ова неприсутност, ова празнина, одржава грађу књиге и грађу света, без ње би се текст књиге и текст света урушили, распали би се у неповезани хаос пуких датости. Празнина је тако присутна у свакој ствари као њен смисао, без које би предмет нестао (Ajvaz 2006b: 19/20).

Пошто се обрео у неком селу изван Прага, читалац прати Баумгартена који у њему проводи ноћ у неком амбару. Следећег јутра, јунак кроз отворена врата амбара погледом почиње да испитује двориште, након чега следи детаљно набрајање различитих предмета и алата који су ту били одложени уз гомилу некаквог крша, различитих поломљених и неупотребивих ствари. С тим у вези, Баумгартен открива да га положај и облик сваког виђеног предмета подсећа на одговарајуће слово абецедне, што га подстиче на састављање различитих слова у целину речи, након чега долази до откривања записа ХЕ и ИНН. Будући да овакав запис није имао много смисла, Баумгартен одлучује да одустане од ове игре речи и оде са тог места, када га у томе зауставља нова замка аналогичности: уместо замењивања изгледа предмета латиничном абecedом, Баумгартен схвата да ће предмете најлакше „прочитати“ помоћу грчког алфавета, јер би у том случају претходни запис добио једно потпуно „логично“ значење – SCHEDIEN што је акузативни облик грчке речи за сплав. Настављајући са овом игром претварања тј. ишчитавања предмета у простору око себе, Баумгартен успева, не само да слова споји у тачну граматичку целину једне речи, већ да уз помоћ добијених речи (језичких јединица) успева да формулише реченицу као целовиту (завршну) јединицу комуникације. Добијена реченица је на грчком гласила: *Schedien onemoisi feresthai kallipe* – што је у преводу значило: *Остави сплав нека га ветрови носе*. Ову реченицу Баумгартен доводи у везу са грчким митом о Одисеју који борави на острву богиње Калипсо као њен заточеник, којој богови наређују да га пусти, након чега се Одисеј затиче на сплаву у олуји коме богиња Ино жели да помогне, и говори му да напусти сплав.

Ово тумачење празног простора – односно случајно пронађеног амбијента у коме се нашао, Баумгартен доводи у везу са самим собом, односно са књигом коју

је писао, а која је настала из “подрхтавања празнине”. Ту празнину постепено је испуњавала синтакса простора, текст света који постаје садржај књиге, чиме је аутоматски реверзибилно поништавала тле из ког је црпела своје материје за преживљавање, у вези са чиме је настала. Баумгартен равнодушно прима такав исход, међутим решење за васкрсавање овакве књиге, било је једноставно – оно се односило на повратак у п р а з а н п р о с т о р , препуштању случајности и чекању.

У вези са свим претходно описаним искуствима и закључцима, Баумгартен одлучно уништава претходне записе своје књиге и одлучује да нестане у празнини. Он сâм то назива “повратком у празан простор” у коме проналази радост у пустоши која га је окруживала и испуњавала. Све ово има везе са раније изреченим ставовима о томе, како треба дефинисати уметност и оно што је лепо. Баумгартен оно што је лепо проналази у хаосу и ништавилу, у празном простору у коме једино Баумгартен–посматрач може да у хаотично разбацаним старудијама прочита поруку богиње Ино упућену очајном Одисеју. Зато он одлази из земље и препушта се неизвесности у таласима којима управља Посејдон.

[...] желео је да живи у страном граду, да покуша да поново буде веран празнини коју је већ једном издао; да чека да ли ће у простору празнине спазити неке нове покрете, да ли ће из тог простора настати неки нови задатак који би био толико бесмислен и сјајан као песма о ембриологији бића, коју је саставио у сеоским тавернама на прашњавим друмовима у околини Прага (Ајваз 2001: 74).

Међутим, колотечина свакодневног живота избрисала је Баумгартенов ентузијазам с почетка истраживања празнине простора. Настанивши се у Паризу, он доживљава необичну авантуру са крадљивицом коју из свог стана јури по крововима града, све до момента док се не нађу на светлосној реклами са које ће крадљивица почети да пада. Баумгартен јој помаже да се успење по словима која у том моменту представљају „опредмећење“ знака без значења. Приповедач је о Баумгартену још чуо, да је у Паризу успео да преведе Мукаржовског и различите изборе о чешком структурализму – што овде налазимо важним помена, јер докле год говоримо о претпостављеној деконструкцији текста Ајвазовог романа (у духу Калвиновог романа *Ако једне зимске ноћи један путник*), све време се заправо ради о врсти његовог реструктуирања, односно, изналажења нових начина да се дође до стабилније структуре, што он чини на обрнут и неочекиван начин. У празнини и хаосу се проналази простор за установљење одговарајуће грађе за знак и означено, за нарочит систем комуникације.

Филм инспирисан троструком празнином

По повратку са острва, Приповедач лута кроз Праг и након низа перипетија стиже до стана студенткиње режије која снима своју варијанту *Илијаде* инспирисану празнином. Наиме, девојка објашњава радозналом посетиоцу – Приповедачу, да је имала три различите инспирације за снимање филма у затвореном простору стана, при чему наводи: рекламе за женску козметику, слике Ђорђа де Кирика и Платинову *Енеаду*. Подстицај за настанак филма био је сан у коме је она „видела“ како се Ахил и Хектор боре мачевима у дневној соби на персијском тепиху, након чега ће уследити детаљан опис простора у коме настаје њена визија *Илијаде*.

Мотив тепиха²⁷ који уметника инспирише на креативно стваралаштво понавља се у роману *Пут на југ* у коме Приповедач у својој потрази за несталом девојком стиже у стан сликара Золтана, кога шаре на тепиху подстичу на сликање и писање. Овај мотив Ајваз није случајно изабрао, јер његово значење у вези са простором проналазимо у Фукоовом објашњењем појма хетеротопије. Супротстављајући овај термин појму утопије, Фуко је хетеротопију дефинисао као амбивалентно својство простора које у себи обједињује митски и реални елемент. Као одраз лица у огледалу које постоји, али ипак није реалност, хетеротопија садржи и обједињује једнако илузију и стварност. Фуко сматра да је

²⁷ Овде је реч о мотиву који има вишеструко значење у Ајвазовим романима. У овом поглављу га се дотичемо у својству илустрације кроз коју је могуће пратити настанак уметничког дела из празнине као извор свеколике инспирације, како девојци у стану на Михли (*Златно доба*), тако и сликару Золтану у Будимпешти (*Пут на југ*). Шта више, према архетипској критици, у шарама на тепиху се проналази и образац приказивања микрокосмоса света, док Ајвазу конкретно служи и за уношење различитих идеја и становишта у своје књижевно дело пажљиво изабраним интертекстом. Овај поступак је нарочито уочљив у роману *Златно доба* у коме се на једном од споредних приповедних нивоа приказује принц Гато како тка ћилим, у покушају да се домогне драгог камена који би искористио у сврху справљања лека за своју мајку (ти ћилими су били посебни, јер је сваки био засебно ткан, а на њима се скривао портрет). Ајваз детаљно описује шаре на њему (мотиви на ћилиму су мајмуни из чије групе се издваја један који чита Аристотелову *Метафизику*, и на ивици листа се распознаје коментар – Апсурдно). Сличне мотиве проналазимо у Руселовом роману *Locus solus*, када у маси описа и парентетичких нивоа, приповедач спомене Волтерову главу изнад које лебди облачак слова из којих посматрач може да прочита реч – *Dubito*. Приповедач Руселовог романа, касније наводи објашњење домаћина – Кантрела, који показује експонат где су сви присутни могли да виде претходно описану сцену, које каже, да је чувени филозоф у својој дубокој старости, изразио сумњу у властити атеизам. Ово нас наводи на помисао, да би по сличној аналогији, требало да читамо и разумемо мотиве на ћилиму: апсурдан је свет у коме мајмуни читају, или је читав концепт Аристотелове метафизике апсурдан.

један од најстаријих примера хетеротопије везан за простор баште, који потом изједначава са тепихом и шарама на њему приказаним:

Традиционална башта је код Персијанаца била свето место које је требало да унутар свог правоуглог облика уједини четири раздвојена дела који су представљали четири стране света, једнако као и простор који је ипак био светији од осталих, простор који је био врста пупка – центар света сведен у башту (управо су на том месту били смештени базен и фонтана). Сва вегетација је била концентрисана у овој зони као у својеврсном микрокосмосу. Што се пак тиче тепиха, они су првобитно били репродукција баште (башта је ћилим на коме свет у својој целини успева да оствари своје симболично савршенство, а ћилим је врста баште која може да се покреће кроз простор). Башта је најмањи део света, а истовремено представља његов тоталитет, образујући још, од најранијих времена, врсту срећне и универзалне хетеротопије (Foucault 1997, превод наш И.К.).

Золтан својим посетиоцима говори како је настала његова слика која је преокупирала Приповедачеву пажњу, као и роман који је измислио, али га никад није записао, а потом како је одједном доживео напад епифаније и инспирације, након чега простор око њега почиње да оживљава (управо кроз уметничка дела; дакле, она су та која “исписују” простор, мењају празнину, дају јој нова значења. Међутим, питање је, није ли онда уметност обмана, будући да је неизвесна рецепција боја и облика у вези са игром светла и таме у простору). Овде се сусрећемо поново са теоријом предмета, будући да и шаре на тепиху, које Золтан посматра, најједном добијају својство тајног писма које му саопштава скривене поруке, чије значење он тек треба да докучи.

Бесконачни тепих нежно је светлуцао као да је на њега пало тихо поподневно светло. Слика је видео да није могуће то не прихватити, оглушити се о његове позиве да се по њему креће полако, без журбе и без страха [...] Било је довољно да лагано и стрпљиво корача по тепиху и посматра обрасце његовог магичног орнамента; сваки од његових набора у себи је садржавао читав остатак тепиха, читав свемир, јер су блиске шаре упућивале на удаљене, до сада невиђене, или већ заборављене обрасце, призивале су њихове халуцинирајуће слике и прожимале су се са њима, преплитале су заједничке магичне мреже које су се распростирале на све стране [...] У најновијим обрасцима који су били својствени људској свести, препознавао је животињске, биљне и обрасце који су припадали инсектима, а испод њих, у потпуности на дну, готово некакве неодређене фигуре које су очигледно припадале сновима камења и вода у којима се до сада није пробудила свест, нити живот. И имао је осећај да сви ти слојеви заједно образују свест некаквог великог космичког чудовишта, који су истовремено били његова свест и заједно су учествовали у његовим чулима, представама, мислима и делима (Ajvaz 2008a: 344/345).

У оба случаја (студенткиње режије и сликара Золтана) ради се о опису квалитета простора који се најпре описује као празнина која се постепено испуњава сенкама, игром светла и таме, при чему ипак изостаје материјализовање предмета. У такав простор девојка смешта слике из Хомеровог тројанског епа где се препознаје уређење амбијента и архитектура простора слично као на сликама де Кирика, што и Приповедач *Златног доба* чини све време описујући своја искуства са путовања, као и она настала током лутања по граду. У сценографији филма препознају се празни ходници, степеништа, собе, сале, дворишта и тргови који се понављају. Студенткињи режије се чинило да, овај свет дозива тихо светло из празнине у коме би потом развијао своје облике, док то поменуто „тихо светло“ које јој се појавило најпре у сну, а потом на зидовима и на поду њене собе, „чезне за телима и предметима света велике Игре“, како објашњава Приповедач, што је уосталом био случај са његовим описом острвске Књиге (постања). Овде се *de facto* говори о субјективном приписивању значења предметима од стране посматрача, стваралаца (најчешће уметника).

Значења нису унапред готови и припремљени садржаји, што је више пута током Ајвазовог романа илустровано, већ је значење нешто што ови изузетно талентовани појединци проналазе захваљујући својим трагањима, феноменолошком испитивању, и проницљивом запажању (ослушкивању) суштине празног простора. Ајваз каже да “знакови настају као последица стварности, целина никада не може бити присутна у потпуности, она одјекује из предмета и саприсутна је у свему што је дато. Саприсутна је као празнина која се оглашава, а која није једноставно ништавило. Празнина се притом не може редуковати само на област онога што није присутно. Као изворно распрострање празне сувислости јесте место настанка присутног и неприсутног” (Ајваз 2006b: 8). Свој путопис – своју књигу, Приповедач завршава речима:

Надам се да се не бојиш празнине, мили читаоче. Вероватно си мој путопис читао довољно пажљиво да те у хладној празнини нисам утопио како бих могао да останем са својим сликама, да ова празнина не значи равнодушност, самоћу и нестанак разговора. Баш супротно, тек из ње се на моменат могу појавити лица и одјекнути речи које су до овог часа биле прожете мирисима празнине, а у чијем даху подрхтава неко древно, и стално нестајуће саопштење; ваљда се у мом гласу, сабраном из токова празнине што одјекује испод страница, сачувало нешто од тог подрхтавања које нас све фасцинира (Ајваз 2001: 301).

За Приповедача је и лице имплицитног читаоца само празнина која подрхтава. Да је празнина неисцрпан извор различитих могућности потврдиће и примери издвојени из романа *Пусте улице* и *Пут на југ*.

Слика (из) празнине

Након илустрације о настанку слова, филма, слике, естетичке теорије из празнине, као и паралелног света који се прожима са светом Приповедача, постало је јасно, да је Ајвазова феноменологија заправо оглед о простору, о записивању садржаја просторности, свих тела и предмета који се у њему налазе, као и покушај одгонетања одакле проистиче све оно што се „види“. Међутим, у вези са свиме изреченим намеће се питање, ако је стварно све оно што се не види, а што настаје из празнине, шта је са светом који се види – колико је он веродостојан, недвосмислен и стваран.

Маљевич у огледу „Супрематизам као беспредметност“ каже, да је „Природа отворена, али човек не може да досегне стварност, иако се на неки начин налази унутар њене побуђености. Он задржава своју тежњу ка спознаји, али његова спознаја је изражена у формама, и све што чини није ништа друго до прича о природи, то је његов суд“ (Маљевич 2010б: 402). Ајвазов Приповедач је истраживач могуће стварности, бележник свих појава у њој за које верује да су потекле из божанствене празнине. Своју спознају о стварности, или барем о њеним формама на које наилази, записује у виду дневника својих похода по граду, или саопштавања случајно упознатих познаника. Свако од њих индивидуално доживљава сусрет са празнином која постаје стваралачка сила која их инспирише на различите делатности, или свако од тих личности постаје медијум путем кога празнина „изнедрава“ обиље којим располаже. Како у читању Ајвазових романа одмичемо све даље, тако смо свеснији такозване „мислене стварности“ (метафизичке празнине) која настаје као пројекција визуализовања оне магле хоризонта о којој смо на почетку говорили. Је ли свет, а са тим у вези и лице стварности, само умовање о ономе шта смо мислили да смо видели или чули, или је нешто више од тога? Свака поједина прича о манифестацији „елемената“ празнине (о словима и писму насталим из ње, или слици, бројевима, читавом космосу, свакој уметничкој инспирацији или креативности) само је фрагмент целине која једва да се назире из ових индивидуалних примера. Оно што је

занимљиво, примери о којима говоримо у оквиру „Васпостављања космоса од речи и шароликих светова у књижевном делу“, не налазе се у једном Ајвазовом роману. Они су раштркани у свим његовим делима у виду слагалице или лавиринта у коме се читалац креће; њиховим сабирањем у колико–толико кохерентну представу, стиче се утисак да је простор који Ајвазове личности настањују са свим елементима у њему, сличне структуре и постојаности као и садржаји произашли из празнине. На основу овог становишта могло би се поћи од претпоставке, да се различити „простори“ узајамно поклапају или преклапају (како они видљиви и невидљиви, тако и опипљиви и мислени простори, овоземаљски и они настали из празнине), и да ту постоји њихов несагледив број што се може илустровати бројним примерима. Међутим, у мноштву појединости постоји општост или матрица; она се односи како на личности које Ајваз гради у својим романима, и које ни поред све своје осамљености и изолованости, никада нису самодовољна целина за себе већ скупа сачињавају једно биће света, тако се матрица може управо довести у везу са празнином и потребом да се стално нечим испуњава (раслојавањем прича у причама), како би се сакрила њена права природа ништавила и бесконачности.

Код Плотина у *Енеадама* проналазимо једнако занимљиво размишљање о овом случају које каже: „Пре времена постоји вечност, а простор је тамо умно постојање нечега у нечему другом, Пошто је дакле, тамо све заједно, шта год да издвојиш од тога што је тамо, то је неко бивство, и свако појединачно биће учествује у животу, истоветно је и различито, кретање је и мировање, оно што је покретано и оно што мирује, бивство и каквоћа, и сва (бића) су бивство“ (Plotin 1984a: 101). Оно што је евидентно, јесте, да су управо по овом моделу, Ајвазови ликови међусобно слични и да су грађени у оквиру заједничке матрице, те да заједно сачињавају хетероген универзум који овде представљамо. То су углавном усамљени, изоловани појединци, образовани интелектуалци изопштени од друштва, било својевољно или стицајем околности које затичемо у Чехословачкој до 1989. године. Међутим, никада се не ради о огорченим особама, као што је то случај у грађењу јунака неких од чешких писаца друге половине XX века, већ се чини да Ајвазове личности често уживају у својој самоћи, да им не смета неки баналан посао којим се прехрањују, док с друге стране, примећујемо њихов ванредан таленат у области која је њихова примарна вокација, било да се ради о писцима, песницима, историчарима, уметницима (музичарима, сликарима,

вајарима, архитектама). Њихова изванредност се препознаје у оригиналности која никада не може бити сведена на комерцијалну употребу њиховог стваралаштва; њихова дела не настају ради свеопште конзумације или допадања, она су аутентична, изворна творевина, најчешће уникатна и непоновљива. Таква дела искључиво настају ради задовољства и пасије њихових стваралаца, веома ретко служе за уживање аудиторијума, и готово да никада немају утилитарну сврху, што смо и раније уочили. Често се ради о делима која је тешко разумети или волети, али која свеједно носе важну поруку у себи.

У роману *Пусте улице* Ајвазов Приповедач наилази на загонетан знак чију намену и смисао не може ни да претпостави, те вођен радозналешћу, креће у покушај одгонетања значења необичног предмета. Његово првобитно истраживање га потом доводи у ситуацију да крене у потрагу за несталом девојком Виолом, чијег је оца некада познавао. Док трага за несталом девојком, неочекивани знаци, проистекли из празнине, доводе га у контакт са наизглед широком лепезом различитих личности, иако се њихово профилисање увек може свести на тип личности који смо управо представили. Још једна заједничка карактеристика ових јунака је њихово саживљавање са празнином коју траже у свету у коме живе, и захваљујући којој постају изузетни ствараоци. У наредном пасусу издвојеном из овог романа, препознајемо пишчево интересовање за празнину, чиме је испуњава, какви су квалитети тог простора, ко су личности које ту бораве, какви су им карактери и интересовања; јер док пише о њима – изолованим, усамљеним појединцима, талентованим чудацима – Ајвазов Приповедач скицира властити аутопортрет.

С времена на време сусретао сам људе као што је био власник Там–Тама. Њихови животи су подсећали једни на друге [...] Када се пре тридесет година стварност у земљи променила у чудноват сан и када се у свету изгубила нада, отишли су тихо у празнину која је могла да има разне облике, нису успевали да живе ни на једном месту на свету који је тада настао, и тако су пронашли своје неместо и сместили су се у њему, дуги низ године нису нигде живели. А када се пре десет година сан распршио, толико су већ били навикли на празнину у којој су дуго живели, заволели су своје нигде место, толико су већ познавали његова магична чуда, саживели су се са његовом фантастичном фауном и флором, да им је изгледало, да оно што нуди свет, изгледа страшно мало. За све године током којих су испијали нектар ништавила, постали су пробирљиви и више им никаква друга храна није пријала, ниједна грађевина се није могла изједначити са раскошном палатом празнине. Они нису морали да живе на напуштеној железничкој станици;

често су се кретали међу нама, али су притом, увек били једнако нигде, носили су своју празнину са собом као лагани шатор (Ajvaz 2004b: 154/155).

Ово је у неку руку омаж оним временима која су прошла у Чехословачкој у XX веку, и оно што Ајваз кроз Приповедача говори, јесте да до алијенације ових чудака долази управо јер су били директно или индиректно скрајнути на маргине друштва, где су имали довољно времена, како он каже, да се суоче са самима собом, и са празнином која им је била „једина опција“ (у свету где нису више имали посла, нити сврхе у својим неупотребљеним и непримењеним професијама). То је узрок рађања матрице таквих јунака које можемо да препознамо кроз Ајвазовог универзалног Приповедача који се у првом лицу једине оглашава готово у сваком његовом роману, али и кроз споредне „главне“ личности, као што су Томаш Кантор у роману *Пут на југ*, или Пол у *Луксембушком парку*.

На овом месту, могло би да се говори о својеврсном простору изгнаника, унутрашњег дисидента, научника и пустињака, истраживача и путника, који откривају давно заборављене карактеристике простора за које мислимо да их познајемо јер свакодневно кроз њих корачамо, а опет ништа не видимо. То је присутна празнина у простору у коме они егзистирају, а која се јавља онда када је присуство субјекта у њему потпуно непотребно и сувишно; када субјект не може да примени властиту суштину у њему у виду знања, искуства, креативне слободне воље и стварања научних и уметничких дела. Овај мотив прогнаних и „забрањених“ научника, у *Пустим улицама* препознајемо у личностима самог Приповедача, потом сликара Доминика, продавца на железничкој станици, потом бизнисмена Бернета, и коначно у члановима групе Бели троугао. Ови људи који „нису могли да се врате у стварност“ (јер су и даље својевољно живели дисидентским начином живота и после промена након Плишане револуције), предосећали су, како каже Приповедач, колико наш свет има потребу за мишљењем и становиштима оних који се „нису вратили“ (овако изречен став звучи двозначно, нису се вратили јер нису желели да имају никакве везе са постојећим друштвеним токовима у јавном животу, или – нису се вратили јер су полудели, те су с тим у вези, изгубили сваки контакт са реалношћу).

О празнини као инспирацији за ликовно стваралаштво и извору својих идеја, говори сликар, Приповедачев саговорник, када прича о својим платнима: „Када сам посматрао празно платно, чинило ми се да се на њему таласа хиљаде линија и

да ме изазивају да неку од њих изаберем не бих ли је ухватио и учврстио; када би ми то пошло за руком, у гомили сам ловио њене сроднице које су око ње кружиле“ (Ајваз 2004b: 65/66). Сликар Доминик поверљиво говори Приповедачу о самоме себи и властитим афинитетима, који су истоветни Приповедачевим: „Још на академији сам почео да сликам усамљене ствари и празне просторе [...] неколико година сам онда сликао пусте улице и тргове, зидове и ограде које су се протезале од једног до другог краја платна, фабричке димњаке што су штрчали крајоликом, собе из којих је управо неко изашао, празне столице у преподневној кафани“ (исто, 77/78). Овде је реч о семантици простора, али и о Ајвазовој поетици, из које се јасно види, да јој није интересовање да описује људе нити догађаје, како историјске, тако ни митске, ни актуелне, већ искључиво оно што је делом људска тековина, да приказује ствари које је човек за собом управо оставио, простор који је обликовао према својим визијама, као и предмете у том простору који представљају текст који ми – читаоци треба да дешифрујемо (како Маљевич горе наводи „спознаја човека изражена је у формама“). Ајвазов Приповедач овде поново говори о пуноћи белине и неизрецивом богатству њених садржаја. Како из магловитости и удаљеног хоризонта до посматрача стижу готове боје и облици, једнако и о белини платна у вези са кинеским пејзажом, Ајваз у *Светлој прашуми* каже:

Празнина беле боје пуна је расутих и настајућих предмета. То поље силе је идентично пољу силе олабављених покрета руке која слика, ослобођених из циљне мреже и из функционалне везаности за појединачну егзистенцију. У зен гестичком сликарству испољава се чудесан спој између најудаљенијег и најближег, између крајњег хоризонта који измиче доступности и поља силе телесности који претходи свету сврсисходности и средстава (Ајваз 2003b: 31).

На овај начин се препознаје клица настанка свеколиког поретка универзума (што ће потом бити пренешено на поље књижевних остварења) и установљења односа међу предметима које властитом визуелношћу можемо да детектујемо. „Једна од најуочљивијих црта сонгског пејзажа“, цитира Ајваз „јесте релативна празнина слике – која се пак јавља као део композиције, а не као неосликана позадина (Ајваз 2003b: 31 цитирано према Watts 1968: 198). Тумачење те празнине увек је остављена посматрачу, или када је текст у питању – самом читаоцу. Средства којима ће се служити у разумевању овако необичног садржаја, наговештена су управо упутима које проналазимо, а где другде, него у међупростору редова овога о чему Ајваз управо пише у вези са путем погледа.

„Проред на папиру и паузе у говору су прилике да се појави празнина која припада значењима“ (Ајваз 2006b: 11).

Сликар Доминик се поиграва са празнином у потрази за властитом поетиком посматрајући настанак облика и њихово поновно враћање празнини. Док говори Приповедачу о свом искуству, он заправо представља говор предмета у простору чијим уобличавањем покушава да постигне “препознавање” празнине уметањем предмета у њу.

Рекох себи: натераћу се да слушам говор предмета, али уистину слушати, могуће је само онда када слушалац покушава да разуме оно што чује, то би у мом случају значило, да разумем језик којим причају ствари, да покушам да разумем шта саопштавају, и да то потом преведем на властити језик. Али то нисам учинио, само сам на својим сликама понављао тихо мрморење предмета. Разумети говор предмета и превести оно о чему разговарају, било је могуће само на начин да покушам да учиним видљивим слике и сцене које су њиховим шапатом скривене. Тако сам почео да сликам облике који су израњали из даха напуштених предмета и простора. Био сам изненађен колико магичних бића, дрвећа и биљака, палата, стена, језера и мора је потекло из унутрашњости тишине којом су предмети прожети и у којој се купају, колико се застрашујућих и гротескних силуета преплиће са цртама предмета (Ајваз 2004b: 78/79).

У наведеном цитату откривамо својеврсни интерни манифест Ајвазове поетике који нам говори да је суштина његовог писања (на овом месту и сликања Доминика) у празнини простора у којој се имплицирају одговори на сва наша питања о суштини и сврси живота. У сличном духу, Доминик наставља да говори о властитом односу према просторима, који препознајемо у многим мотивима из осталих Ајвазових романа који се овде редом набрајају:

Тако је отпочео нови период мог сликања. Сликао сам пећине, морску обалу и џунглу на крају приградских улица, сликао сам опалне орјенталне палате иза дрвених ограда периферије, сликао сам фантастичне биљке и животиње иза прозора, шарене магичне птице на крововима зграда [...] Њихова присутност била је на ивици халуцинације. Можда је то био почетак лудила, али интересантно је било како се лудило преплитало са строгим поретком спознаје: у односу између онога што се зове стварност и магичним просторима, није било места ни за какву случајност или самовољу, и ја сам знао, да би једноставно било могуће створити егзактну науку која би се бавила законитостима ових односа (Ајваз 2004b: 79).

У овом тексту препознајемо размишљање о преплитању властитог стваралаштва и истинитости уметничког дела, што умногоме подсећа на Платонове три идеје кревета које говоре о подражавању или мимези, и њеној исправности и истинитости. Метафизика лепог, односно истинитог, доводи се у питање када сликар преиспитује своје дело, односно, када покушава да

сликарским дискурсом пренесе оно што је чуо када му се предмети обраћају. Али ако насликани предмети преносе информације из јединог истинитог света идеја (који ми препознајемо у тексту Ајвазовог романа као празнину) у овај видљиви простор, онда је та истинитост за један степен „упрљана“, односно информације су се делом изгубиле у овом превођењу из света у свет, а тек када би сликар покушао то да подражава, онда би све изгледало лажно. У десетој књизи Платонове *Државе* говори се о теорији форми и три врсте стваралаца: најузвишенији стваралац је Бог (демијург) који је творац идеје или облика предмета (овде је речено стола), на следећем месту је столар – емпиријски творац стола, који реално постоји у овом свету, док се на последњем месту говори о сликару који ствара само визуелну илузију стола, у виду слике оног предмета који је направио столар по божијем облику. У наставку Платоновог текста се каже „да је свака уметност која подражава, далеко од истине и то је, како се чини, све што она може да изрази, јер од сваке ствари обухвата само један мали део, и то само њен изглед (слику)“ (Platon 1993: 299). У тексту Ајвазовог романа, сâм Сликар почиње да сумња о истинитости и оправданости властитог стваралаштва које се инспирише облицима проистеклим из празнине:

Схватио сам да када покушавам да изразим оно што предмети саопштавају, од тога чиним само предмет, можда необичан и фантастичан, али ипак само предмет – а овим то првобитно саопштење уништавам и кривотворим, јер предмети не говоре о предметима, већ о ономе што још предмет није постало, о материји од које се предмети стварају. Учинио ми се да су моје слике лаж, да сам у стварности поједноставио озбиљност онога што предмети говоре. Сада ми је изгледало да су се ти предмети на мене наљутили због тога, што њихов говор преводим у баналан говор облика, који им је потпуно стран. И да би ме казнили, опет су утихнули на веома дуго време (Ajvaz 2004b: 79–80).

Међутим, у настојању да прекине злокобну тишину предмета, сликар Доминик одлази на путовање у Француску у потрази за новим инспирацијама, где ће потом пронаћи необичне лакове који поседују својство нестајања. Једном насликана представа овог света, након извесног времена је могла да се поново растопи и нестане у празнини из које је потекла. На овај начин, Доминик успева да доскочи Платоновом становишту да су сликари само лукави преваранти који нису столари, али који могу да обману посматраче слике да то заправо јесу. Јер са коришћењем лакова који уз одговарајуће реагенсе могу да губе и добијају боју, коначност облика никада не би била затворена у кругу једног света (или

димензије), и тако би само идеја о облику (који би се појавио и потом нестао) била идеално решење самог сликара – који би на тај начин ставио себе у улогу демијурга који твори облике.

Схватио сам да бих облике, које сам открио у сновима предмета, могао да насликам на платнима лаковима који постају реалне боје само у неким моментима, а касније поново нестају, и да на тај начин препустим њихову судбину промени времена. Тако бих избегао пуко понављање недешифрованим порукама, али уједно би облици који су настали из даха предмета, имали особину непостојаног појављивања, непрестано би прелазили из ограниченог облика у безоблична сећања и неизвесно предосећање, и тако се њихова стварност никада не би могла усталити и затворити (Ајваз 2004b: 80).

Новопронађена поетика сликара састојала се у празнини. Оно што би уметничким надахнућем оживео на платну из белине и ништавила, чудотворним француским лаковима поново је нестајало у празнини и за собом остављало белину. Доминик добија рецептуру чудесних лакова (ефемерних својстава), и одлучује да се врати кући и покуша да њима инспирисан, направи нова дела, наслика нове слике које су му раније измицале. Мотив на сликама је увек градски амбијент у који продиру фантастични елементи којима ту ни на који начин није место: морски свет, џунгла и слично.

Бројеви из празнине

Још један од ликова на кога Приповедач наилази током свог пута потраге за Виолом је милионер Бернет. Његов лик ће се уклопити у раније приказан портрет интелетуалаца усамљеника и чудака који општи са празнином из које добија инспирацију да креира свет око себе по својој вољи, и да ни из чега направи „империју“. Могло би се рећи да је и Бернет произашао из Ајвазове матрице занесењака и сањара, интелетуалаца скрајнутих на маргину, али не политичким разлозима и немаштином, већ из своје полуаутистичне жеље за осамљивањем, и истраживањем света и свих могућих димензија, или барем „пиратског блага“ како је он то називао, за које је веровао да је негде сакривено. Контакт Бернета са бројевима и његово доживљавање истих у простору (што се дешава док гледа у екран компјутера у очевој фирми):

Цифре су још увек задржавале неку везу са светом величина, бројева и рачунања, али сâм тај свет се променио. Математичке радње су сада Бернету изгледале као нешто што се ни на који начин

посебно не разликује од, на пример, раста и сушења дрвета, или покрета морских таласа. Слова и бројеви су се откинули од бесконачног корења узрока, и почели су да плешу у празнини свој ослобођени плес, као што се листићи цветног омотача у јесен одвајају од стабљике, и препуштају се да их ветар односи. И Бернет је зачаран посматрао цифре. Осећао је притом, да тихи дах празнине има свој нарочити ритам, да збивање које посматра није потпуно без смисла и законитости (Ajvaz 2004b: 233).

Овде се свакако ради о опису продирања Бернета у суштину простора и свеколике егзистенције у њему, која помало ужасавајуће подсећа на матрикс. Као да Бернет може да види иза огледала, те одједном схвата да ово није реалан свет већ холограмска информација која нам је прослеђена “кукама и квакама”, бројевима и словима, који су уствари скривени бинарни кодови, чија је функција да скривају праву истину од реципирајућих субјеката ових лажних информација. Док прати ритам покрета фигура на светлећем екрану, он полако почиње да антиципира следећи покрет који за њега има посебна значења. И тако, не разумевајући се много у финансије и економију, преко ноћи постаје финансијски маг за берзу, служећи се више својом унутрашњом имагинацијом, него пратећи берзанске токове. “Бернет је у детињству био сањар, али много пута сам приметио да сањари умеју да буду веома добри посматрачи и да виде више од осталих људи” (Ajvaz 2004b: 236).

Уметнички концепт из празнине

Не само што првобитно слова, а онда и читаво писмо настаје из празнине, него смо се уверили да и уметничка дела, бројеви, различите теорије, а потом и разноврсни светови, произилазе из ње. Међутим, у роману *Пусте улице* Ајваз пласира идеју о празнини у уметности примарно као о средству изражавања. Наговештај ове необичне поетике видели смо у вези са Доминиковим сликама, док је касније Приповедач проналази у вези са уметничком групом Бели троугао која се спомиње као мистериозно удружење о коме нико није знао да му нешто сувисло саопшти. Тако се Приповедачева потрага за мистериозним знаком и несталом девојком – Виолом, поистоветила са истраживањем о постојању и делатности овог удружења, нарочито пошто је сазнао да је девојка њеног описа била у друштву човека који је некада припадао тој скупини. Након разговора са сликарем Домиником, пратећи различите упуте, Приповедач стиже у музичку

продавницу Там–Там на железничкој станици. Док испитује продавца о Белом троуглу и девојци, Приповедач изгледа као детектив; у потрази за Виолом он заправо трага за самим собом, за стварима које је некад познавао, а које су се сада изгубиле и нестале у простору као да су се истопиле и раствориле у етеру. Сва сећања, надања, жеље, очекивања, знања, слике, мириси, боје, звукови, тонови, нијансе, обриси, осећаји, нестали су у празнини из које су некада произашли.

У застрашујућој празнини, детектив–писац, путник–истраживач, покушава да докучи смисао свеколиког универзума. Занешен мишљу о прошлим временима, продавац Приповедачу говори о *underground* уметничкој групи Бели троугао која је постојала за време руске окупације. Њени чланови су се звали Вхлм Чј, Иу Нм и Вга У, чија имена подсећају на моносилабички кинески језик којим је написан *Tao Te Ђинг*, што је можда у Ајвазовом роману намерно представљено на овакав начин, како би се тројци аутора приписала поетика празнине најављена сажетим именима, као кореном универзума. Нико их није познавао нити видео, те се није знало ни да ли стварно постоје или су урбана легенда, мит културног света који не зна како да се ухвати у коштац са злим временима и ускраћеним слободама у уметничком стварању. Чј је био композитор (Навратил), У – скулптор (Шварц), а Нм – писац (Паскал). Сваки од наведених културних стваралаца индивидуално ће кроз роман бити представљен како у својој бранши примењује концепт празнине, што подсећа на Лао Цеа када каже: „Велики простор нема углова. Велика музика се једва чује. Велики облик нема обрису“ (41) (Jaspers 1988: 157).

Будући да је власник музичке радње написао чланак о групи Бели троугао, његову радњу посећује Вхлм Чј, који му додатно открива појединости везане за ту групу, у којима потом, препознајемо празнину као полазиште, али и исходиште уметничког стваралаштва. Како нас Ајваз у свом роману обавештава, поетска становишта интелектуалних кругова током седамдесетих година двадесетог века, настајала су из дебата у вези са програмом својеврсног минимализма који је од уметности тражио да приказује само фрагментарне облике, подстичући тако фантазију слушалаца, гледалаца или читалаца, где се чак ни ауторска имена нису изражавала пуним именом већ слоговима. Све је то имало за циљ да упуту на сталну промену, неухватљивост, метаморфозу облика, боја, звукова, на нејасне, збуњене гестове у сумраку, на отворено дело које је у сталном настанку. Оно што је Приповедач сазнао о програму поменутог Белог троугла, могло је да се представи у два захтева: да се каже што је мање могуће, и да се не затвара целина.

Оваква врста уметничких тенденција настајала је у доба, када очигледно, уметничке слободе нису постојале, те је њихова продукција била само реакција на ужваканост официјелне уметности, али истовремено и идеја, да се у одређеној мери искористи тајновитост и скривеност које је исто то време захтевало као естетски чинилац. Трианглисти су своју делатност називали хомеопатском уметношћу. Причом о Белом троуглу, Ајваз баца ново светло на време репресија током руске окупације у Чехословачкој, говорећи о алтернативној *underground* уметности и начину да се људи изборе са токовима савременог света. Ако је официјелна уметност била омасовљена, хипермодерна и колективна својина, у овим изолованим пркосним интелектуалним круговима, могли бисмо пронаћи њену потпуну супротност. Уметничко дело би, с тим у вези, било искључиво интимно, субјективно, намењено не конзументима, него самим уметницима који су та дела због себе и себи стварали. Таква дела, из свега горе наведеног, ни по коју цену нису могла бити намењена широј реципијентској публици јер нису била ни довршена, ни разумљива. Више су садржавала празнину него неку видљиву, опипљиву, или садржину која се могла чути.

Прва илустрација оваквог уметничког и естетског програма односи се на писца Нма који је написао, како продавац каже, четири књиге, од којих је свака имала око 300 страница, али оне нису биле испуњене у целости, већ су фрагментарно садржавале тек по коју реч, или део реченице, на белим листовима којих је заправо, највише и било – празних и неиспуњених. „Према Нмовој минималистичкој теорији, сâм читалац је требало да из тих фрагмената створи нешто као приповест“ (Ајваз 2004b: 143). Овако представљен књижевни узус заправо је желео да између фрагмената текста не буде ни чиста празнина ни потпуни догађај, да оно што је апсолутно не постоји. Но, овако конципиран текст, истовремено би постигао обоје, а празнина би се расцветала у приповест која се дотад није ни „излегла из јајета празнине“.

Нм је захтевао да читалац–творац остави тек покренуте радње, како би се оне развиле до одређеног степена, приповест је требало да остане ровита, требало је да остане на нивоу када има облик тек некаквог ритмичког таласања и пулсирања из ког се још увек нису у потпуности развиле предмети, тела, простори, поступци и мисли. Нм је презирао готове облике, и говорио је да не пише фрагментарна дела да би неко, потом, од њих поново правио целине (Ајваз 2004b: 144).

Будући да је некада био студент хемије, Паскал (или Нм) изумео је формулу за справљање ефемерних лакова који су кроз време мењали боју, да би коначно у

потпуности нестајали. То су исти лакови које је и Доминик користио на својим сликама. Вративши се у Француску из Чешке где је студирао хемију, Паскал пише роман „Санта Розалија“, а потом уништава формуле за справљање невидљивих лакова. Паскалов роман настаје из случаја; ни на који начин плански него насумично док отвара произвољно речник, и потом бира речи на слепо. Сличан начин писања видели смо код неименованог писца у *Зеноновим парадоксима* који не планира садржај свог романа, али који за разлику од Паскала, говори да бележи шумове из празнине; док је Паскал супротно томе, желео управо да за собом остави празнину у делу, и да наговести његову динамику тек кроз насумично изабране речи. Од тих случајно изабраних речи он прави неку врсту приче, као што су речи: палма, пролаз, полиција, анђеоло и архитекта. Међутим, током времена и много пошто се распала група Бели троугао, док размишља о својој новој књизи, Паскал схвата, да заправо бележи нешто што је настало у празнини:

Постао је радознао какви облици и каква тела, какве собе и какве земље ће се појавити из ништавила прожетог давним сликама. Након година досаде, сећања и ноћног опијања, почео је да се радује послу, и поново га је обузела радост. Када се у својој унутрашњости обратио празнини, у дубини у коју су пропадали заборављени облици и збивања, открио је, да је за све године што ју је занемаривао, празнина без његовог знања сама радила на настанку облика, да се из ње већ сада помањала некаква земља, као обала прекривена маглом, и контуре некакве радње (Ајваз 2004b: 487).

По овом концепту је настала и такозвана „Наранцаста књига“, за коју Приповедач сазнаје на основу имена једне од Навратилових (Чја) композиција. „Наранцаста књига“ била је једнако празних и белих листова, јер је њена ауторка, Валерија, инспирисана харизмом чланова Бели троугао, желела да створи дело које ће одржавати поетику неухватљивости и промене облика. Но, тек познанством са Паскалом, она схвата шта је њена поетика:

Тек сада је схватила да се у њеној прози стално појављују мотиви промене слова и њихово нестајање. Једном се радило о мотиву рукописа књиге чија слова су се пред очима писца постепено мењала у неразумљиве хијероглифе – он се са болешћу писма прво бори, сваки дан преписује стране знакове у првобитна слова, али се на крају предаје и смирено посматра настанак новог, неразумљивог текста –, а други пут се радило о слици дугачке песме коју је неко нашао урезану у замрзлу површину језера, и која се отопила пре него је до ње стигао да би могао да је запише (Ајваз 2004b: 441/442).

Уз Паскалову помоћ, Валерија пише роман ефемерним бојама, те су слова видљива само док се записују. У почетку је њима писала песме чије слике се

појављују само онда када сија сунце, друге када би падала киша или снег; то су биле песме чији смисао је био скривен у сталној метаморфози слова, чија динамика је зависила од непредвидљивих временских прилика, али чије су речи и стихови морали бити враћени у празнину из које су пристигли.

Интересантна је концепција коју Ајваз пред читаоца износи о несталности написаног текста, јер његово трајање кроз време није апсолутно и урезано у камену; текст је нешто што се мења, што нема почетак нити крај, као ни трајни и коначни смисао. Нема увек једног аутора, нити изглед писма. То је свет за себе, и самостални универзум у вечитом настанку, повременом објављивању и неухватљивој лепоти и поруци која нити може, нити треба увек да буде јасна, јер њену мисију (поетике променљивог текста), препознајемо у позиву читаоцу да је прати и увек само покушава да је ухвати и обзнани, али никада да је саможиво поседује и гордо другима саопштава. У том контексту се даље говори о Валеријиној прози, коју она записује Паскаловим лаковима за такозвано „алтернативно настављање радње романа“, у вези са чиме јунаци могу да се сусрећу или мимоилазе, умиру или васкрсавају у зависности какво би време, у тренутку читања текста, било напољу заступљено. Текст такве књиге била је тачка пресека времена и простора, јер исти текст никада не би постојао на истом месту; ту се најпре радило о испитном сусрету двају различитих времена – времена читања и времена догађаја (односно приповедања у роману).

Могућност да „нестајућа слова“ имају циљ, да текст ослободе материје која би их везивала за стварност, није била тачна. Сазнајемо да је Валерија имала намеру, да створи књигу која би „уништила саму себе“, а таква потреба није произилазила из непријатељства према стварности. О Валерији сазнајемо да би за њу највећи губитак био, када би за стварност требало да се прогласе слике које из предмета, тела и предела, покушавају да организују моћ. У својој потрази Приповедач ће коначно пронаћи Виолу и сазнати да је Валерија била њена мајка. Виола је, захваљујући познанству са члановима групе Бели троугао, сазнала о поетици хомеопатске уметности, и књизи њене мајке која је „нестала“, остављајући празнину на белим страницама. У сржи Валеријине чежње да се створи књига која нестаје, она је најпре видела жељу да се живот текста посади на тле на коме су речи „најкрхкије и најсмртније, најзависније од случаја, најмање издржљиве од токова, вирова и слепих кракова времена, у тле где речи једнако покорно насељавају простор као и предмети“ (Ajvaz 2004b: 444).

Овде је очигледно реч о лично и директно упућеној поруци читаоцу, да је поетика дела испред нас, иста као она о којој Валерија говори. Дело нестаје са прочитаном последњом страницом књиге, читалац је одлаже и на њу заборавља. Оно што је трајно и што остаје, управо је усвојена поетика дела, тајне, магијске формуле неприметно изречене у тексту и контексту речи које су нестале са затварањем књиге, али које потом оживљавају у уму и његовим чудесним и мрачним просторијама.

Шаренило и гужва приказаног света Ајвазовог романа *Пусте улице*, само је илустрација усамљености и изолације појединца који живи у празнини. Сви облици и боје таквог света су ефемерни јер их управо исти јунаци измишљају, преувеличавају и саопштавају слушаоцима како би верификовали властито постојање. Ради се најпре о њиховим животима који су празни, а које би они – јунаци приповести, желели да на неки квалитетан начин испуне, измишљајући којекакве мистерије и приче (некада патетичног садржаја) о разним фантазијама и неиспуњеним сновима. Како се Приповедачево кретање кроз град и потрага за Виолом ближи крају, тако се довршава и његов опис празнине:

Пустош врелих, испражњених улица града, за мене је била празнина након Виолиног одласка. Та празнина је ипак била истовремено и испуњена присутношћу, предосећањем које је јачало и поново слабило, али никада није у потпуности нестало, предосећање да је иза угла улице, или иза чипкастих завеса у прозору, неко ко се са Виолом сусрео, и неко ко зна њену тајну, неко ко је са њом лутао кроз подземни лавиринт, и вероватно је тамо и сама Виола, ко зна, вероватно бих је пронашао са друге стране високе дрвене ограде, можда у дворишту до кога води сеновит пролаз... (Ajvaz 2004b: 402).

Мултидисциплинарна креативност из празнине

И у претпоследњем Ајвазовом роману *Пут на југ*, сусрешћемо се са свим до сада представљеним мотивима којима се описује празнина и њено дејство на присутне јунаке. Идеја о стваралачкој празнини још увек је доминантан принцип по коме се креће наратија, уз једну новину, а то је да она инспирише једног од јунака на мултидисциплинарно стваралаштво које у себи обједињује писање књиге, стрипа, либрета за оперу, сликање, сценарија за филм, и сличне уметничке делатности. Читав роман је заправо дијалог Приповедача са докторандом филозофије Мартином, који му препричава причу коју је и сам чуо од своје познанице Кристине. Међутим, то није ни њена прича, већ се ради о говору којим

се представља прави јунак романа – Томаш Кантор²⁸ који је, како из разговора Приповедача са Мартином сазнајемо, био убијен, те је Мартин у моменту разговора заправо у својој личној мисији истраживања убиства овог човека.

Празнина је у роману синоним за бесконачност, бесконачност за вечност; ово наслућујемо из нарочитог организовања приповедних низова, или различитих парентетичких дигресија у нарацији, које се међусобно слажу и произилазе једне из других као руске дрвене лутке (матрешки); бесконачност у приповедном низу наслућујемо и из аналогије Канторовог имена које, као што смо видели, упућује на математичара који у својим теоремама подразумева постојање бесконачности и бескраја.

Истраживање и приказивање појма празнине у роману подразумева, пре свега, представљање личности и стваралаштва Томаша Кантора. С тим у вези постоје два поглавља *Пута на југ* именована као „Томаш и Петар I и II“ у којима, Приповедач сазнаје од Мартина за мистерију која је обавијала несрећно умореног човека. Та два поглавља представљају врсту стожера за цео роман јер се у њима, уз јунаке о којима је у читавој приповести реч, говори и о главној теми романа – празнини и покушају њеног испуњавања. Корени празнине доводе се у везу са Томашевим оцем, о чему сведоче описи његовог детињства и начина на који он размишља, како покушава да изабере занимање које ће га испунити, и помоћи му да осмисли властити живот. Из свега се, међутим, издваја празнина као стална, како очева, тако и Томашева пратиља, и њихово суочавање са свим ништавилом које она собом носи:

Сви погледи, размишљања, интересовања, вредности и осећања које је током живота случајно скупио бог зна где, заправо није ни знао да ли су му блиски или не – били су отпаци туђих мисли које је присвојио само стога, да би барем нечим прикрио страшну празнину која је била његова лична унутрашњост, како је са ужасом спознавао [...] Тако се Томашев отац у шеснаестој години, онда када је одлучио да постане писац, сусрео са Сфингом која му је задала загонетку, како је могуће победити у игри у којој може да бира само између одвратних маски и страхотне празнине. Никада му није пошло за руком да ову загонетку реши (Ајваз 2008а: 44).

²⁸ И овде препознајемо аналогију између имена Ајвазовог јунака Томаша Кантора и немачког математичара Георга Кантора (1845–1918) који је познат проналазач теорије скупова која је, након његових истраживања, постала основна теорија у математици. Кантор је установио важност „један на један“ кореспонденције између чланова два скупа, дефинисао бесконачне и добро уређене скупове, и доказао да су реални бројеви бројнији од природних бројева. Заправо Канторов метод доказивања ове теореме, подразумева постојање бескрајности и бесконачности, што је вешто илустровано Ајвазовом структуром наратива.
Извор: http://sr.wikipedia.org/wiki/Georg_Kantor

Из издвојеног цитата делимично препознајемо проблематику представљену још у Ајвазовој приповеци *Ништа* у којој субјект самосвесно покушава да се избори против утицаја свега што је у животу прочитао, те долази на идеју да уместо о нечему, почне да пише ни о чему, односно о бездану и ништавилу празнине. Лик Томаша Кантора је грађен по сличној матрици празнине која је била предмет детаљнијег описа у вези са приказом личности из романа *Пусте улице*. У почетку је Томаш као писац желео само да савлада бујицу креативних идеја које су се често гушиле и биле неартикулисане када би пожелео да их изнедри из себе кроз сликање, музику или писање. С тим у вези је лутао кроз град и предграђе Прага, упијајући свим својим чулима природу и детаље свега онога на шта би наишао. Као да је вршио неку врсту 3–D скенера који је потом искористио за сценографију свог романа. Иако фасциниран описом празних улица, и наизглед мртвих ствари, са којих је желео да дешифрира значења и скривену граматику простора које су оне из њега еманирале, полако је овај замишљени свет празнине населио људима, у вези са чиме се прво појавио нацрт романа „Влажни зидови“ са главним ликом Маријусом, који је отеловио све оно што Томаш по природи јесте. Касније су се низали и други ликови (као и романи у роману), који су се као по обручима, слагали у лавиринту приповедних токова.

Мартин објашњава Приповедачу суштину празнине која је изједала Томашевог оца и Томаша. Отац је изгубио ту битку са празнином, а Томаш јој се препустио, и живео је као њен заточеник.

Празнина се према њему већином благонаклоно односила, пружила му је мир, а повремено и слаб осећај среће [...] Томаш је некада сликао, компоновао музику и писао, само да би уништио празнину; набацивао је у њу речи, слике и тонове, а притом је наслућивао да је та борба изгубљена. Трудио се да сакрије ледени мук празнине који је био страшнији од било какве буке, некаквом мишљу, циљем, саопштењем, темом, погледом, онако како је пре много година то чинио његов отац. [...] Тако се десило да је први пут у животу писао, а да се при томе није борио против празнине, и није се трудио да писањем надјача њен тајац – и на своје запрепашћење, увидео је да, ћутање празнине није у потпуности баш ћутање. У њој се оглашавало некакво тихо зврјање [...] А када је пажљиво и концентрисано послушао, чуо је у том зврјању шапат некаквог језика, и утврдио да је тишина празнине пуна речи, реченица и догађаја [...] празнина је била оно што је на свету најпуније. У њу су били умотани следећи догађаји, а у њих опет нови. А ти догађаји нису тамо само равнодушно лежали; они су се пробијали напоље, тражили су да се размотају како би се с њима размотале и све слике, тонови, мелодије и мисли које су у њима садржане (Ајваз 2008а: 103/104).

Ипак, Томаш се поверава Кристини да празнина никада није нестала из садржаја који су из ње произашли, никада није престала да влада. „Схватио је како га мало занимају мисли оних који се нису напили са извора празнине“ (исто, 105) у вези са чиме Томаш осмишља структуру новог света који се стално проширује и продубљује. Томашев отац препознаје тај дијалог празнине са својим сином у Томашевом хаотичном и збрканом интересовању за најразнородније видове изражавања – писање романа, музицирање, сликање, при чему се ни једној уметности не посвећује доследно и концентрисано, већ адолесцентски конфузно, помало хистерично и наивно. Из овога видимо да празнина није само шапат о егзистенцији паралелних светова, већ је извориште и мотивација за настанак свеколиког уметничког стваралаштва (уз све елементе које смо и раније побројали). Међутим, сви садржаји су се у празнини ковитлали као у некој врсти центрифуге, а Томаш Кантор из тог витлајућег хаоса понекад успева да ухвати само поједине елементе којима изостаје целовитост, а самим тим и довршеност у комуникацији са публиком. Од свег његовог стваралаштва једва да нешто има неку конкретну и препознатљиву вредност, осим што ће својом мистеријом, како је то у роману приказано, привући пажњу и интересовање његовог полубрата.

Прва Томашева збирка песама открила је његову растрзану мисао изражену у конфузним фрагментима; све у његовом свету било је расцепкано, недовршено и отворено. Томашеве песме кришом, без његовог знања, чита нерођени брат (син Томашеве маћехе) Петар Квас. Болест празнине и опседнутост њоме, биће важна карактеристика и овог лика, а његова трансформација ће постепено бити најављивана управо у овом поглављу, када обојица дечака буду заједно одрасла у породици Кантор. Петар је неко ко у гомили неповезаних елемената Томашевих записа из празнине, успева да препозна мрежу невидљиве кохерентности:

Онда одједном, након много часова проведених над књигама из Томашеве собе, поједине речи са странице књиге почеше да се спајају, Петар је схватио суштину тананих жила по којима речи тапкају у магли и траже се, и које на страници упредају мреже које су Петру изгледале такорећи видљиво; пожелео је да их подебља оловком. Петар је до краја видео смисао у ономе што до тада никакав смисао није имало, видео је то као лимфу која је текла кроз испреплетане мреже што је обрастала над страницама књига. Танки врхови изданка те дивље збрке на крају су избијали изван књига, дотицали су се површине ствари и тела, и учинили су их сличним сликама, па су тако променили и Петров поглед којим је посматрао ствари и тела (Ајваз 2008а: 50).

Под оваквим утицајем самог боравка у близини Томашевих књига и осамљености, Петар је и сâм почео да пише.²⁹ С тим у вези се у наставку издваја епизода када, под овако евидентним Томашевим утицајем, настаје Петрова прва збирка песама запажена од критике, али и од моћних бизнисмена, где га један од њих, ангажује да ради за музичку индустрију. Петар тада почиње да пише комерцијалне текстове који се добро плаћају, и тиме утире пут властитом снобизму. Као врста мрачног лика који Петра увлачи у потпуно страни свет његовом детињству, појављује се човек који му нуди посао, мамећи га речима немачког писца и песника Рајнера Марије Рилкеа. Парафразирани Рилкеове речи које се овде наводе, позивају младића на пут у откривање нових светова, или нових простора којима би инспирисао властито стваралаштво, али и открио „невидљиво“ – празнину. „Рилке је пак рекао да, ако песник жели да напише песму, потребно је да има доста искуства, мора да путује, мора да упозна много људи, многе пределе, много различитих мора у разним годишњим добима“ (Ајваз 2008а: 55). Тим и сличним речима, Петар је био намамљен да крочи у потпуно страни свет који ће га заувек одвојити од Томаша. За то време, Томаш се током свог адолесцентског доба бави најразличитијим занимањима, да би коначно од свега одустао и посветио се слушању празнине као диспечер трамваја. Он седи у стакленој кућици на трамвајској окретници, смештеној у удаљеном делу Прага, а самим тим и од сваке градске вреве и буке. У њој Томаш данима седи и животари, препуштен празнини.

Празнина која је владала у његовом свету имала је разне облике; било је периода када је изгледала готово као мистично сједињавање са свемиром, у другим случајевима који су доста личили на глупост, постојали су моменти када је доносила очајање, и моменти када би барем мало подсећала на срећу (Ајваз 2008а: 60).

Тек у таквој осами на радном месту које је било смештено у простору окруженом дрвећем, зеленилом и на узвишењу, у стакленој кутији, стиче се утисак као да је Томаш у некој ракети која се спрема да се вине у космичке

²⁹ Све ово је прича коју Мартин саопштава Приповедачу, чије речи тек понекад упућују читаоца у оно шта он заправо све време слуша. На тај начин, када се оглашава аукторијални приповедач, долази до „метафиктивног освешћивања“ читаоца да се заправо ради о препричаној приповести коју је Приповедач само прибележио. Приповедни низ иде овим редоследом: Петар → Томаш → Кристина → Мартин → Приповедач.

висине. На том месту пратимо уобличавање његове поетике којој је Петар прагматичније приступио.

Први пут после дугог времена, имао је утисак да зна о чему би желео да чита: постао је свестан да би желео да чита књигу која би говорила само о животу ствари и простора, чинило му се, да тек речи такве књиге не би узнемиравале мирно јутро, да би само такве речи прихватио бели снег; чезнуо је за дугим и мирним описима света без људи, где би човек био присутан само у делима која је за собом оставио, у изразу гестова и трагу догађаја који су се већ завршили – али у свим књигама, живот ствари и простора неумесно су узнемиравали незанимљиви и наметљиви догађаји људи, њихови претерани гестови, незанимљиве речи и досадне мисли (Ајваз 2008а: 62).

У овом издвојеном тексту препознајемо нацрт романа који је пред нама; рекло би се да је главни јунак заправо Томаш који је давно нестао са сцене, који је убијен готово годину дана пре него што је приповедни ток Мартиновог пута на југ отпочео. Међутим, његово присуство је несумњиво и евидентно. О Томашу се стално говори, размишља, чита се и препричава његов роман, трага се за његовим убицом. „Ко би писао књигу која би била само бесконачан минуциозан опис градских улица или можда некаквог сеоског пута међу пољима? [...] Онда је добио идеју; кад већ таква књига не постоји, могао би барем да њен делић напише сâм, могао би да опише празне улице некаквог непознатог града“ (Ајваз 2008а: 63). На овај начин настаје дело мрежа – својеврсни метапројекат Томаша Кантора који ће у оквиру романа *Влажни зидови* објединити и друга остварења. Томаш говори Кристини да је његов роман настао из празнине, из беле празнине у којој се појавио простор једног града. Потом се из улица тог града издвојио лик, а из његовог погледа на град, и из ритма његових корака, почела је да се развија радња. *Влажни зидови* су дакле, књига о празнини, књига ни о чему.

Празнина је била садржај, смисао и прави аутор *Влажних зидова*. Маријус и Рита, Хектор, његова жена и његова љубавница, отац и син Вијета, Лео, Патриша, Ванеса, Дијаманта и Линда, сви ти ликови били су речи које је изговорила празнина, били су мрмљање ништавила које је Томаш записивао, и није се питао шта тиме празнина жели да каже. Томашева је књига била еманација празнине, песма ништавила (Ајваз 2008а: 301).

Сваки роман у оквиру романа *Влажни зидови* (чији су јунаци побројани у цитату горе) желео је да нешто каже, само се чинило да Томаш не разуме шта је то што они говоре, јер је он заправо био тај који није имао шта да каже свету. Збуњивало га је то, што му се чинило да његова књига можда имитира празнину. Овим становиштем се стиче утисак да аутор *Пута на југ* покушава да одгонетне најстарије питање које мучи човека (као што се о томе пита сваки од јунака из

различитих приповедних нивоа), а којим покушава да докучи суштину прапочетка космоса и бића. Како ни из чега настаје простор и како се он испуњава. Но, и када се у простору пронађу облици, боје, звукови и материја, следеће је питање – одакле су они настали и која им је сврха. Јесу ли прави, или су сањани. Боје су илузија (како би савремена физика била у стању да одговори), па су с тим у вези можда и облици илузија, што би водило закључку да су и предмети илузија (или можда нечији сан), те је читав свет и даље празан какав је одувек био – што све писце романа и њихове јунаке смешта у ништавило бића које је овом мишљу, тек демантовало себе, у чему препознајемо метафиктивни карактер Ајвазовог књижевног универзума.

Писање књиге, односно романа који ће у себи објединити поезију, стрип, архитектуру, путопис, авантуристички и фантастични роман, код Томаша Кантора заправо има само један циљ – а то је, да се запише садржај који му саопштава празнина:

Књига, ни о чему, није могла да се задовољи са неколико догађаја. Ништа је било толико богато, да је могло да се изговори само бесконачним извирањем прича, бесконачном бујицом догађаја из којих су из сваке ствари, сваког простора и сваког геста, куљали нови догађаји, а из њихових простора, ствари и гестова, поново следећи, и следећи [...] да би се изразила празнина, било би потребно бесконачно галаксија [...] Било је потребно показати да књига није усамљена, да је једнако као и сви њени делови – догађаји, слике, речи и слова –, саставни део бесконачне мреже, велике галаксије слика, од којих се неке налазе близу, неке бесконачно далеко, друге притом унутра, у свету њихове унутрашњости. То су слике са којима је спојена са хиљаду златних нити које прожимају сваку реч, слог, слово; те нити што израстају из расцветане празнине, прожимају цео свет чудноватим повезаностима, или можда пре, испредају само предиво света [...] Галаксију слика је немогуће описати, дело се у њих може уврстити само тако, што из магле која се око књиге хвата, и која је основни материјал свих слика, настане некако мало дела која са првобитном књигом, заједно сачињавају сазвежђе (Ајваз 2008а: 302/303).

У говору о облицима и њиховој метаморфози која не успева да сакрије страх од празнине, препознајемо модел који се стално понавља, и када је Томаш у питању, али и његови књижевни ликови који су такође писци и осмишљају нове књижевне ликове (Петар, Маријус, Фернандо Вијета и Лео). Овде им се придружује и сликар Золтан, али жеља да се празан простор испуни облицима, присутан је код свих уметника који се баве и архитектуром и пластиком; на пример, откривање и обликовање простора је присутно код архитекте Силвије Церанове, креирање различитих визија у форми скулптуре присутно је код руске

вајарке Ларисе Кузњецове, потом код Томашеве пријатељице Ирене која ће на крају романа остати на Криту, и сву своју уметничку креативност преточити у обиковање скулптура међу којима једна носи назив Празнина, код виртуелног лика сликара Леа – који када остане без обе пријатељице (Линде и Дијаманте) празнину покушава да победи и испуни необичним сликама. Дакле, стално се понавља један исти образац доживљавања света, енормног страха од суочавања са празнином, који може да се тумачи као спознавање илузије боја и облика који заправо не постоје.

Начин да се остане веран смислу књиге која говори о празнини, по аутору *Пута на југ* (као и оног *Влажних зидова* или *Заточеника*), препознаје се у тенденцији да радња буде саставни део бесконачног бујања слика, појављивања мноштва ликова, описивања њиховог кретања у свим правцима и на свим континентима тако, да се непрестано увећава прашума разгранатих представа до инфинитезимала. Дела која ће на овакав начин књигу окружити, уједно ће кроз себе показати којим путем даље треба наставити ка свемиру могућности, кроз разгранату мрежу лавирината–прича. На овакав начин, може да настане мултимедијално дело које у себи обједињује филозофију, филм, балет, метафизику, путопис, сликарство, стрип, окултизам, математику, поезију, музику, архитектуру, плес. Наведени мултидисциплинарни приступ није присутан да би уносио конфузију, у ионако сложени лавиринт приповедних нивоа, већ да би показао све области у којима је креативни људски дух покушао да допре до суштине бића и простора у коме се оно налази.

У *Причи знакова и празнине* Ајваз каже, да се „празан простор оглашава тихим шумом у који се слио глас многих збивања, и у том шуму можемо чути фрагменте разних догађаја. Неприсутност контекста на почетку приповести открива, не само празнину која се распростире око првих речи, већ сву празнину догађаја, сву празнину од које су се знаци родили и која припада знацима“ (Ајваз 2006b: 12). Томе смо сведочили и у роману *Пут на југ*, јер док прича бескрајне приче у својим романима, Ајваз тек наговештава читаоцу какви светови постоје у празнини између свих изговорених речи и наговештеног пулсирања празнине. Човек је само оруђе путем кога празнина ствара. Човек је транспондер – преносник макрокосмоса у микрокосмос. Кроз празнину настају све речи – творитељице света, сви облици, звукови, боје, бројеви, грађевине, писана и сликана дела. Човек је записивач, или можда, главом демијурга таквог света,

произашлог из празнине. Метафиктивно у представљеном универзуму је способност Приповедача да увуче читаоца у хаос овако замишљеног света, и натера га да преиспита легитимитет властите стварности, будући да то управо чине сви Ајвазови јунаци по систематично установљеној матрици; најпре слушањем о постојању фантастичног света што им неки посредник саопштава, а чији се елементи онда мистериозно проналазе у Приповедачевом свету. Није ли онда и књига пред читаоцем само артефакт настао из празнине Приповедачевог света сада у његовим рукама, управо да би сведочио о стваралачкој моћи која стиже из амбиса ништавила? “Речи не могу да се оgrade на оно што је из њих видљиво, садрже и празнину онога што погледу стално измиче,“ упозорава Ајваз „из те празнине се сливају речи које је више никада не могу испунити, једнако као што ни слике нису могле испунити празнину из које су проистекла значења речи” (Ајваз 2006b: 67).

На крају долазимо до неколико становишта:

- празнина је својеврсни невидљиви универзум из кога, с времена на време, „испливавају“ информације захваљујући талентованим појединцима који умеју да чују њене шумове, препознају их, и пренесу у видљиву стварност (у виду оживљавања до сада непознатог света записаног у форми књиге, оживотвореног у виду уметничког дела, или пренешеног у конфигурацију некакве грађевине).
- празнина постаје *modus vivendi* изванредно талентованих стваралаца, повучених у себе, чији се дискурс са празнином огледа у њиховој поезици којом јој дају облике, боје, звукове, нарав. Дела осмишљена оваквом поетиком, у себи ипак на крају, морају да носе елементе испражњености и ништавила – бели листови романа, пригушена музика композиција, празна сликарска платна.
- свет Приповедача долази у контакт са елементима из празнине, не само у виду текста записаног са „друге стране“, већ у форми предмета који се појављују пред њим. Празнина се на тај начин открива као саставни део стварног света Приповедача, и доводи у питање легитимитет видљивих и опипљивих предмета.
- све је празнина и не постоји празнина без садржајности и смисла. Још у *Причи знакова и празнине* Ајваз се позива на Парменидово становиште да не постоји празан простор. Можемо да претпоставимо, да постоји простор у коме се налазе предмети које видимо; али, ако је простор ништа, онда се у њему не може ништа ни налазити. Ако је простор нешто, онда се и он мора налазити у простору, а тај

простор такође мора бити у простору, и тако у бесконачност – што раслојавањем приповедног тока, у стално нове дигресије, Ајваз жели да покаже.

Оно што се у простору показало као слабо, односно магловито виђење, што смо субјективно оценили као празнину, одједном се појављује испуњено смислом. Поглед се не пробија кроз боје и облике како би пронашао слова разбацана у празнини, већ путује по визуелној равни, и у сваком тренутку доживљава авантуру и сусрете од којих ниједан није безначајан, ниједан није без утицаја на настајући смисао предмета, на смисао предела у који је смештен, и на смисао света који одјекује у животу предмета и предела (Ајваз 2003b: 34).

2.3. ТОПОС ПУТА У ФУНКЦИЈИ ИЛУСТРАЦИЈЕ ПРИПОВЕДАЧЕВОГ КРЕТАЊА КРОЗ ПРОСТОР

2.3.1. Архетип путовања као матрица Ајвазове поетике романа

Уз све наведене карактеристике фикционалног света Ајвазових романа, као и значај и улогу празнине за њихов настанак (једнако и за подстицај најразноврсније креативности у њему, и изражавање празнине кроз уметничко стваралаштво), веома је важно истаћи и кретање јунака кроз овако образован фикционални свет. У свих пет Ајвазових романа топос пута и путовања је доминантна активност или појава, уз коју се стиче јасна представа о простору у коме Приповедач и остали јунаци живе, истражују и откривају постојећи универзум који је, како смо видели, неретко демистификован појавом невероватних и фантастичних елемената у њему. Ајвазови јунаци тиме не путују само по установљеним стазама, трачницама и путевима, кроз град, Европу или диљем света, већ се често ради и о такозваним „транссветовним“ путовањима, као и унутрашњем – иманентом путовању у властито биће, у вези са чиме подвлачимо становиште Жарка Требјешанина који каже, да „Јунг сматра, да је путовање архетипски симбол тешког и опасног пута индивидуације, трагања за сопственим средиштем и целовитошћу, за Јаством или Сопством“ (Требјеџанин 2011: 336). Потреба за исцртавањем мапа, за личним дешифровањем простора и уцртавањем путања, представља жељу за његовим потчињавањем, савладавањем и коначно присвајањем.

Да би се реализовала узајамна повезаност простора и времена у уметничком остварењу, и да би се кроз њега препознао однос књижевног дела према стварности, Бахтин се у наратологији служи општеприхваћеним називом – хронотопа. Како се у одредници о књижевним терминима наводи, хронотопом се препознају и регулишу просторно–временски односи унутар књижевне стварности. Међутим, читајући Ајвазову прозу, уочљиво је да се његов, могли бисмо већ са слободом рећи, епизодни јунак – хомодијегетички³⁰ Приповедач, стално креће по простору, у вези са чиме одређујемо да је топос пута важан и

³⁰ Према Женетовој семантици наратива, присутан је профилисан приповедачки лик који као један од актера учествује у својој причи: речено традиционалним језиком, писац се овде опредељује за приповедање у првом лицу (Марчетић 2001: 164).

свеприсутан у његовој поезици, али да је однос према времену запостављен и ненаглашен. Зато ћемо на крају поглавља нешто додатно о томе рећи, разматрајући временске перспективе у Ајвазовим романима.

Здењек Хрбата наглашава да су карактеристике пута у временско–просторном контексту романа блиске двама аспектима – конкретном и метафоричком. Једнако се подвлачи, да и Бахтин истиче реалност и метафоричност пута и његов „енормни сужејни значај у роману“ када анализира хронотоп пута у европској књижевности (Hrbata 2005: 441). „Ове могућности се појављују у ширем културном простору наративних и знаковних ланаца (на пример у виду митологије пута, свете ’трасе’ тотемских предака, симболике бајковитог путовања) са којима могу бити органски повезане“ (исто, 446). У опису комплексне семантике пута, у вези са којом се могу издвојити традиционална и митопоетска значења, Хрбата издваја архетип и праузор свих путника – мит о Одисеју, чије је путовање заправо сложени пут–повратак на родну Итаку, док у другом случају даје пример Ахасфера – вечитог путника коме није дато да почине ни у времену, ни у простору. У Ајвазовој прози препознајемо оба описана модела путовања јунака кроз простор.

Као реалне елементе у опису путовања издвајамо већ раније поменуте топониме европских и светских градова, док у својству метафоричности путовања можемо да говоримо у виду консултовања различитих архетипских образаца. На пример, романи *Други град*, *Златно доба*, *Пусте улице*, *Пут на југ*, компоновани су у виду приповести о путовању у којој препознајемо архетипску представу Одисејевог лутања по свету, где писац пред читаоца поставља метафизичко питање: шта је заправо циљ тог путовања, куда се јунак (Приповедач) упутио и коначно где читалац–путник треба да стигне. Као главна црта романтичарских путописа издваја се ходочашће које нема циљ, али притом не остаје бесмислено – то је управо начин на који бисмо могли да окарактеришемо и кретање Ајвазових јунака у свим његовим романима. Било да се ради о индивидуалном ходочашћу по једном граду или кроз више градова, путовање само себи постаје циљ, никако коначиште и одредиште ка коме су се ови јунаци упутили (ахасферовско вечито лутање). У вези с тим, Долежел сматра, да „романтични субјект на путу упознаје и формира пре свега сâм себе, и то често кроз сусрете са другим путницима, ходочасницима. Пут је тако пут ка себи [...] *Bildung* (или сазревање) једне особе, и

не представља остварење циљева колико непрестано когнитивно усавршавање (Doležel 2008: 137).

Концентришући се управо на становиште да је путовање, наоко кроз стварни тродимензионални простор, само рефлексија индивидуалне иницијације јунака ка проналажењу и препознавању микрокосмоса бића кроз испитивање макрокосмоса света, тражили смо слична размишљања и код других аутора. Између осталог, у тумачењу Јунгових архетипских симбола, Жарко Требјешанин наводи да је путовање, као вид физичког кретања појединца „од једног познатог места и од садашњости, ка другом, непознатом месту и ка непрозирној будућности, својеврсна слика неизвесне животне пустиловине“ (Trebešanin 2011: 335). У архетипској анализи мономита, симболично именованој као *Јунак са хиљаду лица*, Џозеф Кембел инсистира, да је путовање јунака по земљи случајно, јер се суштински оно одвија у унутрашњости његовог бића: „Путовање је фундаментално усмерено ка унутра – у дубине, где се нејасно опирање савладава, и где су давно изгубљене и заборављене силе оживљене, како би помогле у преображавању света“ (Campbell 2008: 22). И Здењек Хрбата једнако налази да је тема пута још од античке књижевности постала конкретна и мистична, духовна или иницијацијска (што је значило да пут треба изабрати, а потом пронаћи или тражити исправан или директан пут, услед чега је субјект могао да сиђе са њега или да залута). Овако интерпретирана тема пута, стапа се са алегоријским путовањем, са променама, са уздицањем или падом субјекта,³¹ потом са путевима чија је сврха да субјект упозна себе (да пронађе смисао живота или различитости), са путевима за авантуром, или се стапа са путевима кроз простор и време. Као илустрацију оваквог путовања јунака, Хрбата наводи одлазак у туђи крај, на пут око света, у имагинарно царство, или у утопијску државу (што се препознаје у појединим елементима романа *Златно доба*), на Месец, у подземље, у свемир, у прошлост или пак у будућност (Hrbata 2005: 441).

У оквиру овог општег места, око кога се концентрише Ајвазово приповедање у сваком роману, у лику Приповедача препознајемо и топос „прашког пешака“ за кога Данијела Ходрова каже, да је саставни и недељиви део

³¹ Наведени елементи чест су приказ, на пример, у пикареском роману, чије поједине елементе препознајемо и код Ајваза, нарочито се то односи на јунака – луталицу, кога додуше, не можемо окарактерисати као антијунака или пробисвета, али се у њему препознаје неутољива жеђ за лутањем и истраживањем; осим тога, његове авантуре и пустиловине су, и у Ајвазовим романима, често сложене у тзв. прстенасту композицију, карактеристичну управо за пикарески роман.

прашког контекста (Hodrová 2006: 192). Ова чешка списатељица у монографији *Cítlivé město (Осећајни град 2006)*, анализира кретање кроз град пешачењем, за које каже да се не одређује само у вези са типом човека, већ са природом места и карактером пута. Будући да се у Ајвазовим романима ретко спомињу превозна средства (чему ћемо детаљније посветити пажњу на крају поглавља), управо у његовом Приповедачу можемо препознати „прашког пешака“ који се најчешће креће у оквиру граница свог родног града. Како Ходрова каже, у ходање се углавном уписује немир унутрашњости града – у књижевним текстовима се корачање често мења у трк који представља израз мучнине због претеће опасности, од двојника, или пак самога града, или је то трк за саблашћу (што је кроз различите мотиве фреквентно илустровано у *Другом граду*). Било да је ход одлучан или несигуран, он остаје покрет уз чије посредство пешак перципира град и успоставља са њим најнепосреднији контакт. Уз свакодневни ход којим се пешак управља према конкретном циљу, постоји врста хода која, како то Ходрова примећује, означава напуштање свакодневне трасе и окружење становања јунака, искорачење из свакодневног времена, идење и испробавање града у другачијем ритму, што за циљ има то, да се јунак – Приповедач, налази стално другде, да сâм постаје неко други. Ауторка поставља питање, да ли се ту стварно ради о два различита начина хода, или можда о два вида истог хода који, при чему и свакодневно, рутинско пешачење, у себи задржава елементе првобитног, митолошког хода (Hodrová 2006: 179). Управо ова ауторка скреће пажњу да, и Михал Ајвас у *Белим мравима*, пише о два начина пута кроз град: док је сваки корак археолога (Приповедачевог саговорника) усмерен ка једином циљу, за Приповедача су се сви путеви годинама уназад растворили у лак и безимени притисак који се, како сâм наводи, као фини талас дотиче обала свега видљивог, разлива на све што се појављује, и ништа му не промиче. То је заправо најавна феноменолошког пута Приповедачевог погледа, који чак и када је он статичан у месту, погледом остаје у константном кретању. Међутим, Ајвазов Приповедач у поменутој новели, налази да су нацрти њихових путовања чудесно слични: „Од наших корака родио се једини град, испреплетана метропола истог притајеног царства. И управо због тога смо могли да се сусретнемо“ (Ајвас 1997b: 66/67). Паралелу препознајемо и у роману *Пут на југ*, када се у Гавдосу сусретну Приповедач и његов саговорник Мартин. Ту се поново надовезује Јунгова аналогија јин и јанг принципа – насупрот јасном циљу, или заједно са њим, где се

примењује тзв. растапање и разливање у ширину. Оваква становишта Ходрова објашњава двама врстама хода – где се, на пример, уз праву линију појављује талас, односно уз сврсисходан ход који је практичан, она каже да постоји и песнички ход, који је више испуњен лиризмом и осећањима. У наратолошком погледу, овим типовима хода јунака у књижевном делу одговарају два различита типа текста. Свакодневни ход, где пешак иде између две установљене тачке подсећа на текст–ток (јанг текст),³² док ходу који не прати никакав смисао и одаје се пешачењу као врсти сневања и стварања, више одговара текст–тканина (јин текст). Ова два основна типа градских текстова при томе спаја понављање „обрасца“ или „орнамената“ – у виду истих или аналошких ситуација, осећаја, успомена, клаузула, рефрена (Hodrová 2006: 232). Из излагања ове књижевнице, препознаје се, да се разне врсте хода по правилу узајамно допуњавају, као што и Ајвазов Приповедач смењује један начин хода другим, онај смислени за осећајни, при чему оба хода могу да имају егзистенцијални карактер. О феноменологији хода и егзистенцијалном карактеру субјекта, Ајваз пише у есеју „Setkání s tělem“ („Сусрет са телом“) следеће:

Ходање је изворни сусрет са земљом, у њему се открива како природа земље и тајна места која су кораком прегледавана, тако и карактер егзистенције онога који корача, његов свет. Својим ходом срастамо са местом, индивидуални ритам корака настаје у приликама које се одигравају у различитим просторима, и које су овим просторима прожете. У ритмовима ходања се јавља природа простора, као што се у висини и дрхтању пламена открива природа материје која гори (Ajvaz 1997a: 10).

У вези са иманентним путовањем у средиште бића, како се иначе може читати проза *Другог града* или *Пустих улица*, требало би у односу на тумачење простора (града) истаћи да, сâм Праг постаје нека врста Приповедачевог двојника који открива своја два лица – као што и Приповедач има своје свесно и несвесно биће. Сусрет са непознатом женом, са “црном дамом”, “femme fatale” или са проститутком, представља у граду сусрет са другим, са двојником, са рефлексijом властитог лика у обрнутом метафизичком контексту. Ходрова каже да се слика жене, и неретко слика смрти, углавном преплиће са сликом града (Париза, Прага и

³² Под синтагмама јанг и јин текст подразумевају се, не само два различита начина хода, већ два карактеристична типа приповедања. Са наратолошког становишта, јанг текст је исприповедан линерано, праволинијски, док је јин текст везан за архетипско испредање текст у мрежу приповести које се гранају и преплићу.

сл.), док надреалистичка имагинација премешта лик лепе жене ка чудовишту и авети (Hodrová 2006: 208/209).

У Ајвазовој прози сусрећемо се са низом таквих женских ликова које Приповедач на свом путу упознаје. Оне му неретко постају или претња (Алвејра у *Другом граду*), или верне пратиља (Караел у *Златном добу*), опсесија (Виола у *Пустим улицама*), сапутница (Кристина у *Путу на југ*), љубавница (Клер у *Луксембуришком парку*). Међутим, истичући езотеријски аспект Мејринковог дела, Драгош Калајић подвлачи, да на зацртаном путу истраживања, јунак³³ пролази кроз разноврсност „иницијацијских учења“, где је императив на метафизичком преображају (што се управо дешава на индивидуалном путу Ајвазових јунака у оквиру архетипа путовања), који подразумева узајамни сусрет и колизију мушког и женског принципа. Дакле, у различитим личностима – најпре Ајвазовог Приповедача, а онда и у низу женских ликова, препознајемо заправо дуалност људског елемента, две стране исте медаље. Калајић каже да је лик „фаталне жене“ (које се код Ајваза могу препознати и у следећим јунакињама – Вулпецули, Ванеси, Дијаманти, Линди, Силвији, Симон), заправо једна секуларизована пројекција „апсолутне жене“, митских и космогонијских радионица, а не производ „стварног живота“. Јединствени значај оваквог типа јунакиње почива у њеном открочењу, којим кроз изглед модерне „фаталне жене“, просијава обресе примордијалног, надисторијског модела (Kalajić 1982: 183/184). Суочавањем са Алвејром, на пример, Ајвазов Приповедач саображава властиту противречну природу кроз метафизичку авантуру.

У *Другом граду*, Праг је углавном приказан ноћу када Приповедач тумара по пустим улицама. Он на неки начин сомнамбулно испитује властиту подсвест, своје жеље, страхове, очекивања, самообмањивања, док упоредо са тим пратимо приказ града. Најчешће је приказан екстеријер у виду описа празних улица, тргова, парка Петшин, мостова, али је присутан и ентеријер (што може бити тумачено скривеним лицем града) представљањем Приповедачевог кретања по становима и кафанама, као улазак у вагоне и подземне тунеле. Овај вид кретања бисмо идентификовали као хоризонталну осу у тродимензионалном

³³ Иако Драгош Калајић уопштено говори о књижевном делу Густава Мејринка, подвлачећи констатацију да езотеријски садржај доминира у односу на уметнички, који писцу служи само као средство за реализовање херметичког књижевног концепта, његове белешке се налазе у оквиру поговора Мејринковог романа *Анђео са западног прозора*.

координатном систему Приповедачевог универзума, у односу на вертикално кретање које се односи на приказ успињања ка висинама, или спуштања испод нивоа земље, ка хтонском свету. Успињање препознајемо у приказу Приповедачеве борбе са ајкулом на крову цркве светог Микулаша, где се степеницама попео до звоника, или летења на леђима раже изнад успаваног града, потом док седи на крову катедрале светог Вита и разговора са птичарем, и коначно док се жичаром успиње изнад Прага. Приповедачево пропадање или спуштање уочава се у неколико случаја: најпре када погледом прати збивања у подземној катедрали која се налази под његовим ногама на Петшину, потом када се преводницом спушта испод нивоа Влтаве, коначно када силази низ нуселске степенице на којима се сусреће са древним божанством другог града – Даргузом. Ова запажања поистовећујемо са анализом Ходрове која каже, да уместо вертикалног пута горе и доле, карактеристичног за европска иницијацијска дела (нпр. за *Божанствену комедију*), у градском тексту може да се примени такозвани хоризонтални, драмски пут – са силажењем у тамну ноћ, у тугу, потиштеност, и улажење у екстазе, снове и визије. У моменту када се пут пешака мења у лутање, у текст се уцртава веза са два мита – одисејевским и тезејевским. У одисејевском миту важну улогу играју бројне згоде и сусрети на путу, на одговарајући начин испити, јунаков пут води од куће многим окукама поново до куће, док је у тезејевском миту истакнут ритуални моменат лутања на чијем крају чека чудовиште са којим мора да се бори. „Другачији град – нпр. Ајвазов *Други град* упућује на оба мита у појединим сценама (када се приповедач бори са ајкулом на крову цркве) или алузијама (тезејевски мит је експлицитно у роману присутан поменом о Кнососу и Минотауру, говори се о слици са књигом на писаћем столу – та књига је *Одисеја*). Текст романа описује, одражава сâм себе – кроз мит се у себе увија. Структура тражења са дигресијама се, притом, огледа и у синтакси – у испреплетаном, орнаменталном дискурсу, у коме се прича пробија кроз густиш субјеката, атрибута од којих израста у следеће згоде које се одигравају у џунгли и „замршеним местима“ (један од облика џунгле и замршеног места је Универзитетска библиотека) (Hodrová 2006: 195).

Архетип путовања у *Другом граду* можемо да препознамо пажљивим издвајањем митолошке структуре фикционалне стварности, при чему се ослањамо на образац који проналазимо код Цозефа Кембела. Док Јунг даје исцрпну анализу засебних архетипова, представљајући их првенствено као слике, Кембел их

повезује у систем који апликује при анализи митског обрасца или мономита. Из овог разлога смо се определили за метод који и Кембел примењује у својој монографији, будући да он „иницијацију тумачи са становишта аналитичке психологије“ (Мелетински 2011: 12), као „зарањање индивидуе у сопствену душу у потрази за новим вредностима“, што је у потпуности примењиво при анализирању митолошких елемената у *Другом граду*.

Следећи овакво становиште и структурирање дела, у Ајвазовом роману препознајемо исти принцип организовања књижевне грађе као што ју је Кембел изложио у *Јунаку са хиљаду лица* где, у виду комплексне авантуре, он представља приче великог броја светских симболичних носилаца судбине сваког човека, представљеној у три различите етапе. Прву фазу Кембел именује као *одвајање* или *одлазак*, следећа фаза се зове *искушења и победе иницијације*, и последњу фазу у пуном кругу јунакове авантуре, Кембел назива *повратком или реинтеграцијом са друштвом*. Наведене етапе сачињавају „језгро мономита“ (Campbell 2008: 23), и оне се у сличном хронолошком саставу могу препознати у *Другом граду*. Свака од три наведена степена кроз које јунак мора да прође у свом личном путу или авантури, садржи неколико фаза, а ми их у Ајвазовом роману редом препознајемо онако како их и Кембел наводи у свом делу.

Најпре издвајамо оно што припрема јунаков одлазак од куће, а то је сам позив у авантуру или његово препознавање властитих примордијалних вокација. Ајвазов Приповедач, главни субјект митске авантуре, у првом поглављу, проналази необичну књигу љубичастих корица. Иако је оклевао, Приповедач књигу купује и односи у стан; но будући да није у прилици да растумачи њену садржину због потпуно непознатог писма којим је исписана, све што му преостаје јесте, да опише њен изглед и мотиве који се појављују на илустрацијама у форми бакрореза. У Приповедачевом детаљном опису онога што у илустрацијама књиге види, поново се проналази прегршт симбола, чија значења откривају могуће везе са истраживањем митова, непознатих светова, паралелно постојећих димензија и простора пуног тајни. Управо те тајне простора приказаног кроз илустрације у мистичној књизи, подстичу Приповедача да почне да истражује простор у коме се сâм налази, а сви накнадно пронађени елементи у новооткривеном простору (заправо простору у коме је Приповедач одувек живео, али који посматра сада новим очима), имају функцију да најаве промену читавог система у његовом начину размишљања и доживљавања света.

Будући да смо појављивање мистериозне књиге у животу Ајвазовог јунака, препознали као позив у авантуру (то је заправо жеља за дешифровањем њеног текста), која како Кембел каже, „увек подиже кулисе на мистерији трансфигурације“ (Campbell 2008: 43), авантура истовремено има функцију Приповедачевог личног преображаја; јер, као што се из текста *Другог града* примећује, познати хоризонт његовог живота наједном је био превазиђен, тако што он знањима овога света којима располаже, не може да прочита нити да разуме значење књиге, а жеља да докучи њен тајни смисао, овде има сврху да најави Приповедачево напуштање старих концепата, идеала, емотивних веза које се просто не уклапају у само постојање чаробног предмета пред њим.

Кембел следећу фазу јунаковог пута, описује као „одбијање позива“, што у монографији додатно објашњава као „лудост и непромишљеност бежања од бога“, а који ми проналазимо одмах у другом поглављу Ајвазовог романа. Да би сазнао нешто више о необичној књизи, Приповедач одлази у Универзитетску библиотеку. Кроз читав пут Приповедачеве индивидуације, читалац прати његово кретање кроз различите улице и посећивање различитих локација у граду, што је можда, својеврсни вид подсвесног мапирања града. У специфичном амбијенту библиотеке приказан је дијалог библиотекара и Приповедача, где библиотекар има улогу искушаватеља свог саговорника; његова функција је амбивалентног карактера, јер он Приповедача са једне стране, одговара да крене у опасну и неизвесну авантуру истраживања тајни непознате, магичне књиге, док га са друге стране мами да се у авантуру упусти, поверавајући му своје лично искуство у сусрету са другим градом. Но, иако је прошао кроз необично искуство препознавања другог града и тек што је наслутио његове тајне, библиотекар се не усуђује да настави да их истражује. За разлику од њега, Приповедач ће доживети сусрет са помагачима натприродних моћи који ће му помоћи да прође иницијацију, јер Кембел објашњава да „јунаци који се нису оглушили на позив весника да пођу у авантуру, наилазе на сусрет са заштитничким ликом“ (исто, 57). То може да буде лик старице или мудраца који јунаку пружа својеврсну амајлију против искушаватељских сила. Овај сусрет са помоћником од кога јунак прима извесну натприродну помоћ, чини трећу фазу у јунаковом одвајању од куће.

Занимљиво је да у роману *Други град* наилазимо управо на овакву сцену тек у једанаестом поглављу, под називом „Трговина у Мајзеловој улици“ која би, према Кембелу, требало да се деси на самом почетку, али мотиви који илуструју

кретање Ајвазовог Приповедача кроз простор, нешто су измењеног распореда него што их овај митолог оригинално наводи у различитим етапама јунаковог пута. Шта више, ова сцена сусрета са заштитничким ликом кога препознајемо у лику старца из трансформисане продавнице обуће, већ је била предмет наше анализе у вези са описом двоструког света, када смо као важан елемент у комуникацији Приповедача и представника натприродног домена, говорили о специјалној групи актера–посредника (на страни 41). Овде се ради о продавацу необичних предмета, који врши функцију мудраца и заштитника Приповедача, и има улогу својеврсног доушника. Његова заштитничка улога се препознаје најпре у његовом добром расположењу и предусретљивом дијалогу са Приповедачем (за разлику од свих осталих житеља другог града који су били изразито нерасположени и непријатељски настројени према њему). Потом, из тумачења и образложења значења средишта и узалудности Приповедачеве потраге за њим, ми уочавамо старчеву упућеност у филозофију другог града и његове тајне. Уз детаљне упуте како да пронађе средиште за којим трага у самој себи, старец Приповедачу даје и малу стаклену бочицу са тамно–зеленом текућином уз препоруку, да овај то узме у тренуцима када буде јако тужан. Већ у тим речима се препознаје, шта би за Приповедача могао да буде изазов и такозвана „змајевска капија“ кроз коју он треба да прође, а то су управо његова лична осећања која носи дубоко у својој подсвести и која треба да препозна и савлада, сада опремљен инструментално–чудесним предметом.³⁴

Из свега наведеног, препознајемо да је Приповедачев проналазак књиге, одлазак у библиотеку, а потом у истраживање града, била припрема за прелазак првог прага и ступања у други свет. На овом месту може се направити дигресија у односу на Кембелову матрицу коју следимо, јер препознајемо аналогију са тумачењем Ходрове која, и у свакодневним кретањима јунака проналази митолошки карактер већ самим тим, што се јунаци потчињавају ритму дана и ноћи. Том ритму је више од хода потчињено бесциљно тумарање током кога се сâм пешак препушта струји града. Другачији поглед и доживљавање стварности,

³⁴ Инструментално чудесно Цветан Тодоров објашњава као варијанту помагала у виду неке мале направе, или техничке справе која је неостварљива у описаним временима, али ипак савршено могућна у фикционалном свету. Као илустрацију, Тодоров између осталог наводи летећи ћилим, у вези са чиме у Ајвазовој прози *Други град* препознајемо да је управо о томе реч, када Приповедач добија зелену течност, коју кад попије, добија способност да лебди, или када њоме попрска ражу, онда она лети као летећи ћилим, и на својим леђима носи Приповедача изнад града.

не мора да буде последица другачијег, па чак и митолошког или бесциљног хода, већ напросто другачијег расположења, новог „запрепаштеног“ погледа на свакодневни пут и градове. Извесни паралелизам са Кембеловом шемом у кретању јунака и његовим путем, проналазимо на оном месту када Ходрова каже, да митолошки ход има при свом понављању сличан смисао као понављање одређених процеса у алхемији. Излазак јунака из куће, напуштање прошлости, традиције и свог некадашњег „ја“, делимична је аналогија алхемичарском Великом Делу, трансмутацији адепта у посвећеника. Кроз трансмутацију пролази онај ко је спреман да чита, објашњава она, ко је способен да тумачи симболе и знамења која му пружа град у духу „митоетимологије“, херметизма, митске географије града. Пешака, дословно речено, град искушава, као што се посвећени адепт подвргава испитима кроз поједине елементе – земљу (пре свега), воду, ватру и ваздух. Констелације грађевина, завој реке, скулптура, водорига, али и било која свакодневна појава жанровски постављена, снови које човек има, имена особа са којима се сусреће, бројеви које примети, маскарони на фасадама који му скрену пажњу, сунчев зрак који пада на одређено место у одређеном моменту, властито лице које пешак види изобличено у бари симболичног облика, све то може да добије симболично значење у ланчању свих појава које прате и усмеравају јунаков пут кроз град (Hodrová 2006: 180).

Коначни прелазак првог прага препознаје се када Ајвазов Приповедач у поглављу „Баште“ одлучи да крене у неизвесну и опасну потрагу за зеленим трамвајем и откривањем његовог мистериозног појављивања и нестајања. Оно што је уочљиво у опису простора којим се Ајвазов јунак креће, јесте његов прелазак из амбијента урбане средине ка периферији града, док се потпуно не нађе, ни на чијем простору. У питању је пуст и ненасељен простор, где покрај пута постоји само забачена таверна у коју свраћају путници намерници, као што је и сâм Приповедач. Он случајно сазнаје да је и кћи власника таверне некада нестала у истом зеленом трамвају за којим једнако трага. Овај простор у коме се Приповедач налази препознаје се као руб постојеће стварности, то је „ивица видљивог простора“ из кога вребају немани и чудовишта, као што смо о томе слично читали у *Луксембуришком парку*. Углови затворених просторија, сенке иза намештаја, шупљине између предмета, одговарају ничијој земљи у екстеријеру, као што је описана башта, или пролаз између зграда, сенка испод моста.

После преласка прага свог дома (затвореног простора) и изласка из града (који препознајемо као јунаков дом на ширем плану), Приповедачу следе стално нова искушења и њихова савладавања; ми их редом пратимо његовим одласком на необично ноћно предавање на Карловом универзитету, када се по први пут сусреће са аутентичним житељима другог града, које се потом наставља током ноћне свечаности на Староградском тргу. У овом поглављу долази до преплитања две етапе Приповедачевог пута, када он одлучно „излази из куће“ (одговорио је дакле на „позив“ да крене у авантуру) потпуно припремљен за разна искушења која ће га довести до коначног савладавања иницијације (како је названа друга етапа пута). Ове две етапе се додирују кроз оно што Кембел препознаје као „утробу кита“ и „путеве испробавања“, када искушеник–јунак–Приповедач упознаје опасне аспекте бога (у чијем одсуству ће се непосредно сусрести са опасностима које ће му приредити његов свештеник). „Утробу кита“, или у Ајвазовом роману, Приповедачев улазак у царство ноћи, Кембел тумачи као „представу проласка преко магичног прага у сферу поновног рођења, јер са напуштањем пређашњих знања и закона видљивог, појавног света у коме сви живимо, јунак заправо метафорично умире“ (Campbell 2008: 74). Ајвазов Приповедач слично томе, у пренесеном смислу једнако умире, будући да напушта свој ранији живот, као и начин размишљања и сва уверења која су сачињавала његов идентитет; он дакле, не умире физички, иако се чувари прага све време труде да га убију, док успешно савладава њихова искушења и не одустаје од своје потраге. Овај популаран мотив наглашава поуку, да је прелазак преко прага вид самоуништења. Но, не би требало да на овом месту губимо из вида сазнање, да се не ради ни о каквом физичком мењању простора, јер јунак заправо одлази ка унутра, интроспективно понире у дубине властитог Бића, како би поново био рођен (што и јесте сама суштина читавог Приповедачевог подухвата). Ми утробу кита у Ајвазовом роману разумемо као Приповедачево упадање у несвесно града, у његове мрачне и неистражене куте, а све време приповедања примећујемо, да се радња увек одиграва ноћу са одсуством сваког светла, што симболично говори о одсуству свесности.

На овом месту започиње Приповедачева борба за савладавањем иницијације, која се састоји из низа хронолошки сложених фаза јасно препознатљивих у наредним поглављима романа. Ради лакшег праћења, наводимо их у хронолошком следу како их Кембел именује, то су: 1. путеви испробавања, 2. сусрет са

боговима, 3. жена као искушаватељка, 4. искупљење у оцу, 5. апотеоза и 6. врхунска благодат (исто, 27). Са персонификацијом судбине која јунака води и помаже му, Приповедач напредује у својој авантури све до момента када наилази на „чуvara прага“ на самом улазу у зону или предео увеличане моћи. Као чуваре тајни другог града, у Ајвазовом роману смо препознали поменутог свештеника и његову кћи Алвејру. Обоје стално ометају Приповедача да пређе границу две равни истог града, и сазна нешто више о том невидљивом простору који га мами. „Чувари прага су ту да би отерали све оне који су неспособни да пронађу и суоче се са дубоком тишином у себи“ (исто, 77). Међутим, овај женски лик, има још једну функцију коју смо раније споменули у вези са двојником ког Приповедач среће у граду, и са женским принципом властитог лица које упознаје на путу индивидуације. Калајић каже да „хтонска матрица“ Мејринкових романа, пружа најпотпунији израз „демонских“ потенцијалности човека, оличених превасходно посредством специфичне експозиције женског елемента у конкретним ликовима (Калајић 1982: 185), што је препознатљиво и у Ајвазовом Приповедачу.

Успешним савладавањем иницијације (друге етапе пута), јунак *Другог града* задобија „врхунску благодат“ која се састоји у коначном сазнању суштине његове потраге, и проналажења средишта другог града које се налази у сваком човеку, као што је Приповедачу то већ наговестио старац из старинарнице. Слика града са детаљним набрајањем улица кроз које Приповедач пролази, или појединих делова Прага, упоредно је самопреиспитивање и истраживање властите личности. Његово упорно инсистирање да продре до онога, што се у аналитичкој психологији назива „оса света“ (axis mundi), или како Кембел каже „пупак света“ (world navel) (Campbell 2008: 32), често ће му измицати све док не схвати значења савета и упозорења која је добио од својих заштитника. Слике његових лутања изнад града (када се магичном жичаром креће изнад Прага), или испод воде (када се преводницом спушта испод нивоа Влтаве), улажење у непознате просторе зграда, туђих станова, башти и паркова, представљају само представе Приповедачеве менталне стваралачке моћи.

Све до овог момента проналазили смо паралеле са Кембеловом структуром мономита, али последња етапа у пуном кругу јунакове авантуре, коју Кембел назива „повратком или реинтеграцијом са друштвом“, уочљиво недостаје. Овде Ајваз субјективно завршава властити мит, допуштајући свом јунаку да заувек напусти раван макрокосмоса и посвети се искључиво плану унутрашњег бића.

Наиме, у претпоследњем поглављу „Храм у стени“, када Приповедач коначно сазнаје да је „сваки град у истој мери фантазмагорија лудачког сна и досаде стварности“ (Ајваз 2005а: 160) од свештеника који овде има улогу његовог заштитника и помагача, Алвејра ће поново успети да га заплаши и отера и са овог места. Међутим по повратку кући, он коначно схвата, да ће у средиште другог града стићи једино ако не буде очекивао да ће се у овај свет вратити, када буде био спреман да га у потпуности напусти. Неко остаје, а неко одлази, јер неко обраћа пажњу на промене и шушкања у међупростору, некога то уопште не занима. Његов одлазак не значи крај разговора са онима који остају, јер Приповедач је уверен, да прави разговор може да се води управо између ове две стране. Након овог важног сазнања, он излази из свог стана и пешке креће ка делу града који се симболично зове Нови Свет, где ће на клупи сачекати зелени трамвај, којим ће се отиснути у, за нас, невидљиви простор. Овакав свршетак романа можемо да протумачимо објашњењем Требјешанина који каже, да је „иницијастичко путовање до узвишеног циља, препуно несавладивих препрека и тешких искушења; као личан и субјективан пут, оно симболизује и прелазак из материјалне, профане равни, у нематеријалну, сакралну; из мрака незнања у светлост спознања. Из трошног, пропадљивог, смртног, у непропадљиво бесмртно постојање“ (Требјеџанин 2011: 337).

Из разговора који је писац имао са Петром Котиком у мају 1995. године, доста сазнајемо о образовању Ајвазове поетике. Она се умногоме ослања на постојеће митске обрасце, с тим што се у пишчевим романима препознаје неодређени архетип тајновитости која се налази у нашој непосредној близини, и са којом смо спојени опет тајним везама. Уз ово, сâм писац говори о свом интересовању за учење Лао Цеа и његов Пут, па ће архетип пута и путовања, као што смо на почетку нагласили, бити веома важан у читавој Ајвазовој поетици; јер се „на Пут увек креће отворено, што заправо значи да појединац који одлучи да се препусти путу, не сме да се идентификује ни са каквим готовим системима, већ мора да буде спреман да се на Путу сусретне са оном тајанственошћу из које системи заправо израђају“ (Котук 2008: 282). *Други град* је дакле, испитивање реално постојећег простора око нас, кроз фантастичну приповест наратора – јединог антропоморфног протагонисте. У случају Ајвазовог Приповедача, ради се о самом сазнању и спознању властитог Ја.

Према сличном обрасцу може се читати и тумачити наредни Ајвазов роман, симболично назван *Златно доба*. И овде се ради о својеврсном облику архетипског путовања у прадоба личног или колективно несвесног искуства. Субјективни Приповедачев доживљај представљен је као његова лична Одисеја; то је прича о путу, а сâм пут је заправо причање и истраживање, док је повратак кући смрт за Приповедача. Једнако је и праисконско златно доба, према митолошком тумачењу, оно Велико време пре људског пада у грех, где се препознаје првобитно јединство када су Небо и Земља били нераздвојни, као што су били нераздвојни Бог и човек, мушко и женско, и када су људи разумели језик животиња и владали спонтано и слободно (Требјеџанин 2011: 460). Простор у коме се Приповедач у овом роману налази и кроз који се креће, јесте егзотично острво измештено од цивилизације и вреве савременог света; не само што је изоловано водом, већ је ограничено и одвојено од модерног друштва на различитим нивоима које уочавамо, како Приповедачев интимни дневник његовог боравка на острву, бива све детаљнији. Опис аутохтоног становништва умногоме подсећа на идеалну првобитну заједницу пре њене дисеволуције, иако Ајвазова интенција ни на који начин није упућена обликовању утопије једног друштва, да би се потом, систематски разграђивала и подривала откривањем дисфункционалности „раја на земљи“. Супротно томе, избор егзотичног острва има функцију, да најпре упуту пажњу читаоцу на геометријски кружни облик, који ће се, у пренешеном смислу, односити и на цикличне приче наратива, сложене једне у другима; док је представљање необичне заједнице, начин да се укаже на нова становишта која побијају уверења и учења посетилаца пристиглих из Европе, нарочито у вези са њиховим ослањањем на најделотворније оружје савремене цивилизације – на логику.

Осим тога, Здењек Хрбата теме пута и путовања, описане у књижевности у XX веку, доводи у везу са новим приступима ка егзотизму, али и са представљањем различитости, верујемо између оних који путују и оних који остају. Пут је у књижевном делу истакнут спајањем са одређеним мотивима, чиме је и привилегован као место и ситуација, или оквир радње и размишљања. Уколико се живот појединца посматра као пут, каквим тумачимо овај Ајвазов роман, онда он често постаје стилизацијски оквир нововековног субјекта, који се донекле, у вези са романтичарским наслеђем, појављује у форми ходочасника, али још очигледније, бесциљно лутајућег, затвореног прогнанника или скитнице. Бити

или видети „на путу“, даље се спаја са низом мотива – од оних свакодневних у вези са сусретањем и опажањем, до конкретних доживљаја, догађаја, импресија, па чак и до сањарења, чежње, медитације и симболизације (Hrbata 2005: 446).

Роман започиње поглављем „Друго путовање“, које својим називом, денотира ауторску реминисценцију на посету неименованом егзотичном острву у Атлантском океану. На овај начин, читалац сазнаје да је Приповедач већ једном био на овом острву, те да је читав запис романа врста интимног дневника са путовања и бележака у форми путописа. У њему се открива и пишчева интенција представљања властитог односа према путовању које, како се чини, увек само себи представља циљ:

Тек тако, циљ ове експедиције није освајање слика, спашавање облика што нестају, нити проналажење поетика или смисла проживљеног. Путовању је разлог у њему самом. Уколико овај пут има некакав циљ, онда се он налази у његовој узалудности [...] Циљ повратка на острво је само лична радост због бесмисленог буђења из мртвила, из породичних пасија у којима растопљени фантоми разума, оживљавају као још нестварније и страшније утваре језика, то је радост због комедије у којој се све замршенији лавиринт прошлости мења, у једнако замршен, и недокучив лавиринт реченица, у којима се радости језика испуњавају непоузданим сластима разума и заборава (Ајваз 2001: 8).

Извор сазнања о постојању неименованог острва у Атлантику је мапа у случајно пронађеној брошури на енглеском језику с краја 19. века.³⁵ На тај начин књига поново постаје медијум за повезивање два света: простора свакодневног живота Приповедача и простора острва. Књигу аутор проналази опет у антикваријату, где се јасно препознаје аналогија у односу на роман *Други град*, али и на Борхесову причу „Бесмртник“ у којој је наратив подељен на пет делова, у којима се препознају четири различита текста. Пред читаоцем се најпре налази сâм текст Борхесове приче која говори о принцези Лисенж која купује Хомерову *Илијад* од антиквара Јосифа Картафила 1929. године; сличан мотив је, као што видимо искористио и Ајваз на самом почетку свог романа. Други текст је Хомерова *Илијада*, у чијем последњем тому се проналази трећи текст – запис на енглеском језику, који обилује латинизмима, а у коме поново проналазимо подударане са Приповедачем Ајвазовог романа и његовим путовањем на острво; и последњи, четврти текст, је постскрипtum из 1950. године, и он гласи: „A coat of

³⁵ Ово је поновљен мотив из приповетке „Brouk“ („Буба“) у којој приповедач говори да, узалудно покушава да пронађе мапу паралелно постојећег света; али му то не полази за руком јер је нека буба стала на фусноту у којој се налазе детаљни упуту како тамо да стигне.

many colours³⁶ испод чега је објашењено да броји око стотинак страница, и да се назив односи на низ пастиша. Шта више, ако обратимо пажњу на читаву збирку *Алеф*, у коју је уврштена поменута прича, сусрећемо се са лавиринтом свих могућих упута или скретница у тумачењу Ајвазовог текста. Лавиринт и јесте једна од кључних речи, како Борхесове збирке кратких прича и најфреквентнији мотив који се у њима појављује, тако и раслојеног Ајвазовог романа. Овај упут би могао да укаже на конкретан начин на који би читалац могао, или како би требао, да се креће кроз Борхесове текстове (једнако и кроз текст Ајвазовог романа), што значи да неке информације представљају драгоцене упуте који ће подразумеваног читаоца тих информација, довести до очекиваног циља, док га други могу одвести странпутицом у ћорсокак. Ајвазово *Златно доба* постаје загонетна шума података, јер је главна приповест у роману подељена на неколико засебних наративних целина које су испрекидане тако, да сваки од засебних нивоа, има своју унутрашњу структуру. Тако се читалац пење уз Вавилонску кулу изграђеног текста романа (односно пута који свако индивидуално треба да прође као неки вид иницијације, не би ли стигао до посвећености у тајна знања), до чијег врха пак, никада не може да стигне, будући да ни роман није довршен, јер остаје отворена, недовршена грађевина.

Мотив пута је оно што Ајвазовог Приповедача повезује са Одисејом, али и сваког читаоца Ајвазове грађевине сачињене од текста, јер име Хомеровог јунака упућује управо на широк спектар Приповедачевих необичних искустава, сабраних не само у острвским анегдотама, већ и у низу упута читаоцу које би требало да прати, не би ли исцртао властиту мапу којом ће се лакше сналазити у простору низа података. Сви упуте или информације налазе се ипреплетани у комплексној, интертекстуалној мрежи која би на крају ипак требало да разреши метафизичку загонетку света и бића, коју код Борхеса препознајемо у виду алузије на „душу света“, или универзалну есенцију живота; то се читава кроз мотиве алефа или тачке у којој се сажима универзум, преклапање идентитета више различитих људи

³⁶ Изворно значење наведене синтагме на енглеском језику односио се на огртач који је носио старозаветни Јосиф, син Јаковљев и праунук јеврејског патријарха Аврама. Многе боје на огртачу могу да упућују на бројне закрпе које су на њему пришите због дугих путева које је пребродио, или да једноставно свака од поменутих закрпа, са другом бојом, прича о другачијем искуству, те је самим тим, у питању и нова приповест. Ту налазимо паралелу са касније наведеним пастишима који су се уплели у Борхесову причу, а коју наводимо због евидентног утицаја на Ајваза, јер се у роману *Златно доба* (уосталом, као и у његовим другим романима), може препознати интертекстуални лавиринт различитих књижевних утицаја.

у једну особу, или времена које се не мења нити протиче. И у Ајвазовом роману су наведени мотиви присутни, нарочито у вези са Приповедачевим објашњењем појаве „мрља на зидовима“ уписаним у здања доњег града острва, и позивањем на тумачења Авероа и Питагоре о души. Осим тога, Приповедачево описивање острва, подразумева и таксативно набрајање свих елемената живота овог неименованог простора, укључујући политичке и културне прилике, архитектуру грађевина, начин исхране становништва, њихове међусобне односе и поглед на свет. Између осталог, у поднаслову „Празнина против логике“ (на страни 64) делимично смо говорили о свету насталом из празнине, односно, да је празнина, као владајућа сила на острву, поништила сваки труд придошлих Европљана да поробе аутохтоно становништво које Приповедач назива Лотофазима. Борхесов приповедач у првом лицу, такође спомиње да наилази на Троглодите приликом своје потраге за градом бесмртника. Неми људи који живе у пећинама, или они који гостољубиво дочекују Ајвазовог неуморног путника, део су авантуре вечитог путовања, потраге за освајањем бесмртности (у описаном простору), само да би се, након задобијеног бесмртног живота, сваки од Приповедача самовољно вратио смртности. Да бисмо разумели разлог, овог помало парадоксног поступка, како Борхесовог, тако и Ајвазовог јунака (јер први одлази из града бесмртника, а други се враћа својој Италији), важно је подсетити се како је празнина савладала логику на острву, и тиме себи потчинила сваког пристиглог путника. Није, с тим у вези, чудно што Ајваз доморце назива Лотофазима, будући да сви живе у некој врсти помирљивости коју само сан или заборав могу да пруже, и где логици ни на који начин није место. Отуда се може подвући још једна паралела између приче „Бесмртник“ и Ајвазовог егзотичног острва, јер ни на овом месту, обузетом успаваношћу и тромошћу живља, време као да не протиче. Њиме се ништа не мери нити ограничава, те није битна компонента у опису Приповедачевог боравка на овом месту. Будући лишено било каквог трајања и логичког дефинисања људских међуодноса, острво је надреалистички пројекат, можда самог ума Приповедача, на коме влада ужас бесмисла и застрашујуће вечности. С тим у вези, као и у Борхесовој причи, једино смрт, односно повратак кући, даје смисао свему, па и самом путовању.³⁷ То је разлог зашто се Борхесов путник враћа из

³⁷ Међутим, треба направити дигресију у овом излагању и рећи, да се ради само о привременој одлуци, јер се путовање за Ајвазовог Приповедача ни на који начин не завршава повратком на његову Италију (Праг). Смрт је само станица, метафорично посматрано, никако крајње коначиште

града који је толико дуго тражио, будући да је град бесмртника ужас несмисла и одсуства сваке утилитарности. Град бесмртника се у Борхесовој причи налази у недефинисаном простору, негде између Неба и Земље, смештен на некој стрмој литици, којој се ни на који начин не може прићи, осим из подземља. Путник у њега стиже кроз подземне лавиринте; из несвесног у свесно, из мрака ка светлости, феноменолошки посматрано из затвореног у отворено, од доле ка горе (што одговара и његовом правцу кретања у потрази за бесмртним градом). У опису овог града, делимично се препознаје и структурални концепт Ајвазовог романа, али и сâм град у коме острвљани живе:

Град почива на каменој висоравни. Та висораван, налик на литицу, била је стрма колико и зидине града. Залуд сам обилазио око ње: на црном подножју није било ни најмање неправилности, у једнообразним зидовима као да није било места ни за једна једина врата. Од припеке сам морао да се склоним у једну пећину; у дну се налазио бунар, а у бунару степениште које је водило у стрмоглаву помрчину. Сићох; кроз преплет мемљивих ходника стигох до једне простране кружне одаје, коју сам једва назирао. У том подруму било је деветоро врата; осморо су излазила у лажни лавиринт који је водио у ту исту одају; девета су (кроз други лавиринт) водила у другу кружну просторију, једнаку првој. Не знам колико је одаја укупно било (Borhes 2004: 9).

Представљени град подсећа на замршену, лавиринтску структуру Ешерове, никад довршене грађевине,³⁸ која невидљивим лавиринтима збуњује путника и која јунака ставља у искушења као у бајковитој приповести, где он треба да савлада препреке и дође до очекиваног блага. Са оваквим мотивима смо се већ сусрели у Ајвазовом роману *Други град*. Ништа мање егзотично није представљена архитектура острвског горњег града у *Златном добу*, где Приповедач борави док је на овом месту. Станишта острвљана описује у потпуно природном амбијенту у виду пећина издубљених на стрмој висоравни, али где зидове образује слап воде која пада ка доњем граду, никако камен или стена, како би се могло очекивати. Приповедач каже да: „Када се помало навикнете на терен ослобођен од смисла, схватићете да ту има доста забаве и да се само у његовој празнини могу створити магични кристали лепоте. И у том простору се појављује тиха достојанственост људи, животиња, биљака и ствари која је ту да би изазвала љубазност, суосећање и поштовање“ (Ajvaz 2001: 130). Кроз простор острва

нити циљ. Према размишљању Приповедача, Путовање је и даље само себи сврха, што се може закључити и кроз употребу и објашњење мотива реинкарнације на који наилазимо у роману *Златно доба*.

³⁸ Мислимо на Ешерову графику „Вавилонска кула“.

Приповедач се креће пешке јер превозна средства не постоје. Он кораком мери и испитује терен, примећује и бележи појединости свега што види у свом псеудопутопису.

Итака којој се Приповедач враћа заправо је само привремени боравак у дому, да би се пут ипак даље наставио:

Тек пошто сам се вратио у Европу, нашао сам се на обали најудаљенијег и најчуднијег острва, острва одакле више нема куда да се врати, јер је то дом, Итака из *Одисеје* коју је неко преточио у филмску гротеску (сценарио: након што се Одисеј десет година на мору сусретао са чудовиштима и демонима, сâм је постао више чудовиште и демон него човек, и спознао је, да језик свог дома више не разуме). Једино што у дому, на последњем острву, преостаје, јесте улога пометеног етнолога који учачава како сви око њега изводе неке загонетне ритуале, некада депресивне, некад прожете дирљивом лепотом бесмисла (Ајваз 2001: 129).

Издвојен цитат о Одисеју упућује на аналогију имплицитни Писац – Приповедач – Одисеј, јер је сâм Приповедач у улози Одисеја. Путовање и различити догађаји, само су део његовог вечитог трајања, неуморног истраживања, али и зазирања од бесдржајне пасивности и бесмислености везивања за једно место (макар оно било егзотично и необично као описано острво), а коначно веза са писцем проналази се у његовој поезици која у својој суштини (књижевним фоном), представља авантуристичко путовање и истраживање. Коначно, Приповедач говори да му је драго што је успешно довршио друго путовање на острво, а да није подлегао „сиренама смисла, идеја и поука“. Јер како каже: „Свако има своју магичну библиотеку, а у њој своје властите бизарне епосе чије странице некада бљесну у тами“ (Ајваз 2001: 309).

Златно доба у Ајвазовом роману није Приповедачево откриће чудноватог острва нити боравак на њему, већ се златно доба односи на моменат када се он препушта непознатом да га оно води и учи, да плута у дигресијама, и стиче невероватна искуства. Златно је доба када сваки човек верује у магију, у властиту моћ стварања света, обликовања свеколике стварности и савладавања свих препрека. Према дефиницији Жарка Требјешанина „путовање јунака у далеке земље је универзална представа погибелног трагања за неком драгоценостију до које је тешко доћи“ (Требјешанин 2011: 335). У случају Ајвазовог Приповедача, чини се да „погибелно трагање“ није довршено, будући да у њему, на крају приповести, препознајемо опхрваност страшном меланхолијом и поред успешно довршеног путовања на острво. Циљ Приповедачевог трагања се ни на

једном месту у *Златном добу* не дефинише конкретно, што је случај и у другим романима, иако се понекад наизглед чини, да постоје конкретни разлози његовог кретања по простору. Захваљујући том „безразложном“ кретању, или само намерно неименованој потрази Приповедача у Ајвазовој белетристичкој прози, читалац схвата, да је у питању или архетипско интроспективно путовање у средиште бића, или да се ради о путу кроз реминисценцију по конкретном граду или диљем света. Како било, приповедачко путовање у неизвесност и даље се наставља, чему ћемо сведочити и у наредним делима.

Као што смо кроз приказ теме пута и путовања у илустрованим Ајвазовим романима имали прилике да видимо, пишчево интересовање за митове и архетипске обрасце, код њега име више субјективан карактер, него онај научни, егзактни, будући да смо сведоци пишчевог личног самопреиспитивања и егзистенцијалне медитације којој је једини циљ да одгонетне – ко је заправо он, као човек – писац – биће, у шта се као читаоци уверавамо са сваким новим романом који је уследио после прозе *Другог града*. Свет је по себи лавиринт по коме наш поглед лута, довољно је да стојимо у месту и погледом прелазимо по предметима који нас окружују, сама рецепција виђеног, већ ће бити путовање у непознато, и својеврсно непатворено истраживање.

2.3.2. Епистемичка потрага

Кретања Ајвазовог Приповедача кроз простор, његово путовање и различита истраживања, могу се окарактерисати и Долежеловом ознаком епистемичке потраге, која настаје услед неравномерно распоређених информација и обавештености међу фикционалним особама. У Ајвазовим романима најприсутнија је структура епистемичке приповести коју Долежел објашњава као причу са тајном (*mystery story*), или догађај који се одиграо у фикционалном свету али је непознат (појединим или свим) његовим житељима, или они имају погрешна уверења о њему (Doležel 2008: 136). Прича са тајном, посебан је случај епистемичке потраге, односно приповести чија је модална основа – трансформација незнања, или погрешног уверења у знање. Будући да у свим Ајвазовим романима препознајемо неку врсту „приче са тајном“, Приповедач се често поистовећује са детективом, истраживачем мистерије и тумачем различитих знакова. Кретање јунака кроз простор града или кроз Европу, пратимо у романима

Пусте улице, Пут на југ и Луксембушки парк, где Приповедач упада у различите замке (ради се пре свега о замкама еквивокације, парентеза и истраживачког ћорсокака). Делимично сакупљени одговори су и врста ометања Приповедача током његовог „путовања“, појачавање његове знатижеље и порив за променом простора; суспендована решења мистерије, подстичу динамику кретања Приповедача по простору. Стицање вештина, или ширење знања, представља главну нит у том процесу. Ово подвлачимо из разлога јер проналажење готових решења за откривање тајне која ће му привући пажњу и подстаћи машту, Приповедачу никада није довољно занимљиво, нити му је циљ да се креће пречицама, о чему нарочито иде у прилог чињеница комплексне и замршене структуре наратива.

Долежел каже да је епистемичку основу приче образовног романа учила Сузан Сулеиман, описавши је као две паралелне трансформације које доживљава протагониста: 1. прво долази до трансформације из незнања (непознавања себе) у знање (самоспознају). 2. онда се дешава трансформација пасивности у активност (Doležel 2008: 137 цитирано према Suleiman 1983: 65). Ову структуру уочавамо у поменутиим Ајвазовим романима, где се увек на почетку открива некаква загонетка која ће побудити јунакову пажњу и знатижељу, а која једнако постаје мотивациони покретач за његово кретање кроз простор, прелазак прага дома и традиционалног доживљавања света, да би се јунак потом отиснуо у непознато, и кренуо на пут иницијације, односно истраживања света.

У *Пустим улицама* Приповедач наилази на загонетан знак (који ће се све време приповести појављивати на различитим местима), чија га енигма у вези са пореклом и значењем, позива у авантуру одгонетања мистерије, што се поклапа са истраживањем и потрагом за несталом девојком Виолом (коју ће Приповедач једнако покушати да пронађе). У роману *Пут на југ*, наратија се са Приповедача премешта на његовог саговорника Мартина, те ће се са хомодијегетичког, прећи на хетеродијегетички приповедни ток, у коме сазнајемо да је Мартин у потрази за одгонетањем енигме – ко је мистериозни убица Томаша Кантора. У последњем Ајвазовом роману *Луксембушки парк*, главни јунак Пол покушава да разреши значење књиге исписане непознатим писмом и загонетке необичног живота њеног аутора Доналда Роса. Дакле, јасно се уочава прелазак јунака из пасивног живота у самоиницијативно, активно учешће у откривању истине о свету (или барем о оном делу света на који је сâм Приповедач наишао и који му је скренуо пажњу на себе)

– то је горе поменута трансформација незнања у знање. Међутим, кроз ту потрагу долази до многобројних дигресија, обрта, неочекиваних странпутица, и неретко удаљавања од главног приповедног тока, само да би се на крају показало, како је заправо, истраживање или епистемичка потрага споредна ствар у роману, док је Приповедачева самоспознаја била, најважнији „споредни“ елемент, или производ његовог кретања кроз простор. У вези са прегледом структуре представљања тајне (или мистериозног појављивања каквог предмета пред јунаком приповести, или неког узнемирујућег догађаја) Долежел се позива на Радефорда који разликује три фазе постојања енигме: 1. њен настанак, 2. потом интезивирање помоћу низа парцијалних, одложених и претпостављених решења, и 3. коначно, њено разрешење. Он напомиње да поједини жанрови (попут детективске приче) пружају једноставна, коначна и апсолутна решења, док други (попут психолошког романа), могу навести плуралитет решења (Doležel 2008: 137 цитирано према Rutherford 1975: 208). Изложене етапе у представљању тајне препознајемо у сва три наведена Ајвазова романа; посматрањем кретања Приповедача у спајању свих трагова на које у својој потрази наилази, уочавамо промену простора у коме се налази: из затвореног простора (стана, собе, таверне) у отворен простор (улице, трга, пута, пољане, чак и плаже у примеру романа *Пут на југ*). Приликом промене амбијента и током кретања кроз простор, Приповедач иде пешке, или се користи различитим превозним средствима о којима ћемо нешто више рећи након приказа епистемичке потраге у три Ајвазова романа.

Епистемичка потрага у роману *Пусте улице* започиње у Приповедачевом стану. Иако је у затвореном простору, његова пасивност никада није опција, већ се покрет реализује путем погледа који лута кроз прозор на улицу. Било каквом кретању Ајвазовог Приповедача увек претходи феноменолошки опис амбијента у коме се налази. Зато Ајваз говори о метафизици стакла, о начину да се из унутра изађе ка споља. За њега је прозор непрестано присутна претња, јер се иза прозора увек налази празнина и ћутање, „прозор увек води у ноћ, кроз прозор се непрестано улива хладна лава ништавила унутра. Прозор је иронија куће, упућује на ограниченост и крхкост домаћег поретка, али тиме поништава смисао ствари не само споља, већ и унутра“ (Ајваз 2006b: 41). Већ овим описом стиче се увид у подстицај Приповедачу да савлада неизвесност коју спољашње ништавило са собом носи, и жеља да се поредак између спољашњег и унутрашњег простора доведе у неки вид равнотеже. У есеју „Úzkost a smíření“ („Стрепња и помирење“)

Ајваз каже да: „Онај ко седи у просторији и посматра кроз тај отвор у зиду, чезне за тим, да се поново успостави однос између онога шта је унутра и онога шта је споља, он зна да ће у супротном, кроз прозор утећи хладна материја космоса и уништити све предмете.“ (Ајваз 2006b: 41). Пажњу овом феноменолошком опису упућујемо јер се у њему огледа сва сконцентрисаност Приповедачевог бића на детаље који просечном човеку не значе ништа, и које ни на који начин не би приметио. Захваљујући несвакидашњој усредсређености на пут властитог погледа и фотографском памћењу, док саопштава шта све види, Приповедач пред читаоцем оживљава тродимензионални простор у коме се налази: „Спустио сам перо на сто и подигао поглед ка прозору, пустио сам да ми поглед, уморан од разабрања по словима по цео дан, слободно лута по фасадама кућа на супротној страни улице, да прескаче са терасе на терасу, да клизи по гипким линијама прашњавих сецесијских орнамената, да кружи око мрља отпалог малтера“ (Ајваз 2004b: 12). Како је описано да својим погледом лута, Приповедач тако лута и физички и ментално, што доводи до заплета романа *Пусте улице*, када у напуштеном предграђу проналази некакав предмет, чудно изувичан, тако да га подсећа на својеврстан знак. Будући да необичан облик не може да смести ни у какав садржај онога што је до тада познавао и разумео, он полази у бесконачно трагање за значењем пронађеног предмета–знака. Интересантно је да готово фаталистички, кроз читав приповедни ток, Приповедач стално наилази на тај знак – било као компјутерску анимацију, или илустрацију на слици, мотив у причи, лого приватног предузећа, назив музичке композиције, симбол за настанак космоса. У свом трагању сусреће се са читавом лепезом ликова који су на чудесан начин сви међусобно повезани, иако се многи од њих можда нису физички срели нити упознали, или ако су се срели, заборавили су једни другима лица.

Иако се дигресијама често удаљава од главног приповедног тока, Ајваз успева да низ, наоко несродних информација, узајамно повеже у кохерентну целину, и сваки парентетички пасаж настави на следећи. Први траг Приповедачу о загонетном знаку саопштава пријатељ, графичар, који га користи у сврху компјутерске анимације. Међутим, како се испоставља, то није било његово ауторско дело, већ посуђена идеја са слике из куће у којој је становао. Прича коју је чуо од графичара, уноси немир у Приповедача, а који још увек не препознаје као позив да крене на пут расветљавања тајне. Док се труди да у свом стану направи ред међу разбацаним папирима, где покушава на напише роман, бела

завеса се подиже и игра са разбацалим и узлетелим папирима као некакво привиђење, или како се Приповедачу чини, “као демон празних летњих улица који је дошао да га посети.” У таквој атмосфери стиже му позив од давно заборављеног познаника Јонаша да дође и посети га у његовој вили, јер је управо ту живео графичар, и вила је била место где се налазио загонетни портрет са необичним знаком. Када се сретне са Приповедачем, Јонаш му саопштава да му је кћи нестала, те га с тим у вези моли да му помогне да је пронађе.

Међутим, главни мотив Приповедачеве одлуке да се прихвати ове неизвесне и јалове авантуре, јесте бекство од дуго очекиваног и жељеног писања романа. Ту је још и ребус у виду хијероглифског знака који га привлачи, али највише од свега, чини се, да је управо простор оно што га фасцинира својим бескрајем. Док посматра портрет на коме се налази меланхолична девојка која гледа кроз прозор, Приповедачу пажњу привлачи управо оно што је смештено изван тог амбијента у коме се она налази, шта је то што се види кроз прозор на поменутој слици. Пут погледа се на тај начин наставља у виртуелном, замишљеном простору слике, па је питање где је Виола, заправо двосмислено – где се налази у реално постојећем свету и где је замишљено одлутала на слици.

Какав је то простор у који је Виола доспела и који, како се чини, затвара сваки пролаз у наш свет? Шта ју је тамо намамило? Да ли је у тај простор ушла привучена сјајем некаквог раскошног блага, или су је отеле зле силе које су је опселе? Да ли се ради о хладој палати на обали подземног језера у којој живи древно чудовиште, да ли је Виола на том месту робиња или краљица подземног царства? Да ли чека да је неко ослободи из заточеништва или мами у клопку из које нема излаза? (Ajvaz 2004b: 58/59).

Интересантно је да Приповедач увек размишља о подземном простору, никада му не пада напамет да се ради о нечему што је горе, изнад града или изван њега. Тек разрешењем Виолине мистерије, њена прича се може повезати са овим претпоставкама, а Приповедачева нагађања о мотивима подземних пећина и блага се обистињују, иако се заправо не ради ни о каквим драгоценостима, будући да је благо релативан појам.

Трагом асоцијација које му се обраћају са слике Виолиног портрета, Приповедач се креће пешке кроз град чије кровове препознаје на слици. Детаљ са слике постаје део иманентне фотографије коју Приповедач носи у свом уму и коју сада треба да пренесе на тачно место на мапи града коју пред собом гледа у стану, а која се адекватно помешала са деловима романа који пише. Ова сцена се, самим

тим, може тумачити на више начина – као град у тексту, текст града, град постаје текст.

Осмо поглавље романа *Пусте улице* почиње занимљивом реченицом: „Устао сам рано ујутру и раширио сам план града преко папира са фрагментима новеле“ (Ајваз 2004b: 59). На неки начин бисмо ову сцену могли да семантички протумачимо, како заправо фрагменти новеле или романа постају план града, да ће се читав Приповедачев белетристички текст исписати улицама истог града, да ће актери постати случајни насумични пролазници, као и Приповедачеви саговорници. Зато је важан дводимензионални простор мапе, јер ће своје тродимензионално обличје добити тек када Приповедач изађе из куће и крене у потрагу за Виолом. Управо се то и дешава одмах пошто Приповедач за себе саопшти, како је јутарњи град за њега непознатији свет од стране земље, будући да градом искључиво лута ноћу када има мање пролазника. Тај део дана Приповедач не бира зато што је асоцијалан (мада није искључено да и то има удела у његовом избору ноћним тумарањем по граду), већ због дневне жеге, вреве и жагора који би му одузимали пажњу, те не би могао да се концентрише на текст града – исписан по фасадама кућа, зидовима ограда, у парку, по гранама дрвећа или празном простору који би искрсао пред њим.

Међутим, његово лутање по дневном светлу једнако је ефектно као и ноћно истраживање. Оно га води у различита унутрашња дворишта зграда поред којих пролази: “када није било закључано, улазио сам унутра и истраживао просторе скривене унутар блокова” (Ајваз 2004b: 60). Чак и када се чини да одустаје од своје потраге која у првом маху није уродила плодом, пратимо пут Приповедачевог погледа који увек наставља да путује и истражује: “Зауставио сам се и подигао поглед, пустио сам га да путује по зидовима. Верао се по њима као велики провидни паук, пролазио је поред тамних прозора, узаних тераса са старинским радњама увијеним у игелит, у којима су били уролани теписи наслоњеним о зид” (Ајваз 2004b: 62). Тек када погледом буде стигао до кровова зграда, видеће “стаклену кућу”, односно застакљени део крова³⁹ који ће га асоцирати на сликарски атеље за којим трага, не би ли пронашао аутора Виолиног портрета. Приповедача претпоставка није изневерила, јер је управо на том месту у мансарди зграде, пронашао тражени атеље, и као што се очекивало, млади сликар

³⁹ Овде би можда могла да се тражи аналогија са Бретоновом стакленом кућом, која се као мотив код Ајваза спомиње и у приповеци *На крају баишта*.

кога ту затиче је познавао Виолу. Знак који је насликао на Виолином портрету, сликар је видео на њеном телу. Дакле, девојка је била носилац представе знака са којим се Приповедач сусреће на депонији. На овом месту, његова потрага за евентуалним значењем описаног знака, поистоветила се са потрагом за младом девојком.

Градација недоумице где би девојка могла бити, и шта тачно значи симбол истетовиран на њеном телу, кулминира сусретом са низом јунака који су се на неки начин уплели у причу о Виоли, или о знаку. Приповедач сваког од њих детаљно испитује, те се топос пута кроз град претвара у вид детективске потраге, где сви ликови међусобно постају повезане карике. У вези са раличитим сусретима који ће Приповедача доводити увек на корак ближе сусрету са несталом девојком, у прилици смо да пратимо и његово померање кроз град, као по шаховском, испарцелисаном пољу. Из затвореног простора станова, приватних кућа, научних института и приватних предузећа, до отвореног простора града, његових улица, станица, паркова, подземних простора. О свом путовању кроз град Приповедач размишља као о својеврсном ходочашћу где би на крају пута, свакако требало да се поклони некој светињи или храму.

Ово истраживање у *Пустим улицама* преносимо на план и осталих романа са епистемичком потрагом, где можемо закључити, да се код Ајвазових Приповедача обично ради о мистерији која се никада не скончава рационалним објашњењем, већ у форми Мебијусове врпце, она истрајава и стално нагони Приповедача на ново кретање и неуморно истраживање, при чему он проживљава повремене нападе меланхолије и алијенације, изолованости и усамљености, али и истрајности и срчаности, но никада не видимо то коначно поклоњење мистичном храму и његовој светињи.

Знао сам да ме је, ходочашће на које сам се пре пар дана тако непромишљено упутио, већ омамило и решило слободне воље. Било је то смешно; у овом тренутку када сам неодлучно стајао на сред трамвајске окретнице на последњој станици, чинило ми се, да чак ни не знам баш добро шта је то што тражим, да ли је то нестала Виола, тајна двоструког трозупца, или можда Бернетово пиратско благо, или шта више, загонетна Наранџаста књига. Чинило ми се да стварни циљ пута није ништа од побројаног, већ ствар која лежи у средини сребрне сјајне мреже која све ове привидне циљеве и алтернативне загонетке спаја (Ajvaz 2004b: 255/256).

Овде Приповедач вероватно говори о самој привлачности мистерије која се скрива иза сваког необјашњивог догађаја, појаве, предмета или особе, где се он

као истраживач, у почетку нервира због неуспеха и ћорсокака свих трагова и упута на које је наишао, али се истовремено због тога радује, јер тренутни неуспех истраживања, само продужава ту драж и истраживачку агонију која је главни перпетуум мобиле његовог кретања кроз простор. Интересантно је да се у својим недоумицама он често налази на некој саобраћајној раскрсници, окретници трамваја и железничкој станици, што симболично говори о различитим правцима којима би могао да крене; но, ма којој страни се упутио, никако неће скренути са пута, јер су трачнице нешто што увек води до конкретног исходишта. Пре него што коначно непозван уђе на једну забаву где се нада да ће доћи до неопходних информација за даљи ток његовог истраживања, Приповедач на трамвајској окретници пије ликер од ментола. Из ове сцене се чини као да путник–истраживач пије чаробни напиток, уочљиво зелене боје, којим ће постати невидљив да би ушао на туђу територију непозван, како би извршио један, у низу задатака који би га довео ближе циљу за којим трага. Када га на том месту ипак открију, да би образложио своје сумњиво понашање и одговорио на питање зашто тражи Виолу када је никада није срео и ништа му не значи, Приповедач даје јединствен одговор који нас поново упућује на истраживање простора:

Од почетка ме је бексрајно привлачило биће које измиче и за собом оставља само вишезначне трагове; некада ми изгледа као да је само празно, црно место, око којег се без престанка окреће вртлог речи, слика, туђих лица и судбина, спољашњих и унутрашњих простора, догађаја, мисли, тонова, и углавном белих и шарених, дневних и ноћних светала. Таква фасцинација је ваљда уситину облик љубави (Ajvaz 2004b: 322).

Приповедач, дакле, о властитој фасцинацији мистеријом и могућношћу тумарања по пустим прашким улицама, говори као о врсти љубави која га непрестано гони да иде напред и не посустаје. Одмах пошто пронађе таксисту који је једном одвео Виолу у непознатом правцу, Приповедач се упућује на исту адресу и не заборавља да детаљно опише простор града у коме се затекао и где се, коначно, како му се за моменат чини, завршава његова потрага.

Улица у којој сам стајао била је последња улица у граду, иза зида најудаљеније куће налазила су се само још нека складишта, иза којих се у ниском хоризонту протезало поље. Око складишта је ишла железничка пруга која се губила иза задње стране кућа. Ушао сам у зграду; била је тамна и изненађујуће хладна. На више спратове водило је камено степениште овичено рукохватом које су образовали једнако стилизовани цветови од ливеног гвожђа. Зелена заштитна фарба зида била је прекривена орнаментима насталим од хиљада белих подеротина (Ajvaz 2004b: 409).

Приповедач коначно проналази Виолу у стану господина Навратила, и описује необичност амбијента у који ступа. То је скромно намештен стан композитора у коме је доминирао клавир. Стан се налазио уз саму железничку пругу, тако да је бука возова била несносна. Кроз прозор куће шине су се огледале на површини клавира. На писаћем столу у стану, налазила се Наранцаста књига на којој је Приповедач видео зелени знак за којим је трагао. Он потом објашњава Виоли да је тражи тек осам дана, али да они њему изгледају као године. Време је релативан и субјективан доживљај; оно не одражава само трајање Приповедачевог кретања по физички реалном простору града, већ и по метафизички замишљеним и перципираним просторима свих прича које су биле испричане и сопштене између различитих личности које су се међусобно сусретале током читаве приповести, коју смо имали прилике да пратимо кроз педесетак поглавља. Виола објашњава Приповедачу свој „нестанак“ и које су околности до њега довеле. Прича је необична, помало надреална и патетична, но она чини окосницу Приповедачевог трагања, које се ни на који начин неће завршити у Навратиловом стану проналаском Виоле. Док саопштава Приповедачу о свом путовању у Њујорк и властитој одисеји у вези са самоспознајом и откривањем загонетки прошлости, воз пролази поред њене куће и она застаје на моменат, да би потом приметила, како је и у једном бистроу у Њујорку, могао да се чује звук њујоршке подземне железнице. Воз би требало да на овом месту индикује неки судбински уцртани пут са кога се не може скренути. Пут може да се одложи, али траса никако. И Навратилу, композитору у чијем стану сада живи Виола, чини се да су празне хале на железничким станицама тужније и уклетине него напуштени замкови. Као да по њима лутају несмирене душе оних који нигде нису отпутовали и који не би знали ни где да крену. Стога се и настањује тик уз железничку пругу, колико због буке возова који су можда на моменте заглашивали поражавајућу тишину, тако и због чињенице сталног кретања и установљених стаза које трачнице симболизују.

Виола коначно објашњава Приповедачу шта би двоструки трозубац требало да значи и како је постао, не само као симбол на књизи, већ као замена неког њеног одређеног наслова. Наранцасту књигу је написала њена мајка Валерија, а знак је отуда пронашао свој пут до назива Навратилове композиције, назива једне приповетке, симбола приватног предузећа, Виолине тетоваже, мотива на слици и графичке анимације на компјутеру. Приповетка је послужила као драмска

инсценација, а део сценографије завршио је на депонији, управо где га је пронашао Приповедач, што му постаје главни подстрек да крене у истраживање.

Међутим, и на овом месту долази до суспензије читалачког очекивања разрешења, јер Приповедач сазнаје да то није био ни Валеријин оригинални проналазак. Виола поверава Приповедачу да је на мистериозни знак њена мајка Валерија такође наишла када се једне вечери шетала. Како почиње, ова приповест се тако и завршава – у пустој улици, у којој се налази разбијена светиљка, и где једино светло допире кроз прозоре са виших спратова зграда. Снег је унаоколо нападао, а Валерија је уочила необични светли знак испред спуштених врата гаража; касније је одлучила да га искористи за своју књигу. Одлазећи од Виоле, Приповедач размишља о свему што је открио и чуо у њеном стану, и верује да ће коначно моћи да се врати започетој књизи коју пише. Међутим, док се спрема да крене свом дому, у сећању оживљава опис улице о којој је Виола говорила да је Валерија видела необичну снежну фигуру, и одлучује да управо то место посети, не би ли ипак нешто више сазнао о том првом, изворном знаку.

На месту Ајвазовог романа, када се чини да је круг затворен, да је на сва питања одговорено, Приповедачева радозналост се наставља, а тиме и његово трагање за знаком. Самим тим, схватамо да се и писање романа наставља, те тако гледајући Ајвазово дело у целини, увиђамо да су то само одвојена поглавља увек истог трагања, где више није могуће ни прецизно одредити за чиме. Ваљда је само путовање себи смисао, као и бележење свега онога што се на путу упозна, сусретне и искуси. Приповедач никако не успева да се врати својој књизи, иако сада има довољно материјала за причу и бесконачну анализу свега што је видео и чуо. Међутим, већа драж од писања и даље је истраживање, што читамо из следећих редова:

Али нисам успео да се концентришем, више него на своју књигу, морао сам да мислим на крај Виолине приче, изнова и изнова се преда мном појављивала представа крхке творевине од снега испред спуштене гараже [...] Рекох себи да ће моја књига још мало да попрочека; сутра ујутру ћу погледати улицу која се завршавала међу старим гаражама, и пробаћу да се распитам о снежном знаку (Ajvaz 2004b: 532).

Овај наставак потраге и чекање књиге на свршетак, упућује на чињеницу да су све књиге само различита поглавља једне исте потраге, која увек само тече. Еуфорија би могла да изостане као опис који обузима Приповедача, али узбуђење и несавладив нагон за откривањем и истраживањем непознатог, потреба за

тумачењем мистериозних текстова и различитих загонетки, јесте управо оно што их све дефинише и по чему препознајемо Ајвазове јунаке.

На сличан начин приказано је позиционирање Приповедача у односу на померање јунака у роману *Пут на југ*. Пре свега мислимо на аукторијалног Приповедача који се налази у Лоутру и физички не мења локацију, иако захваљујући причи свог саговорника, он „путује“ од Прага према Криту кроз Европу. Перспектива наратије се притом стално мења: роман започиње говором хомодијегетичког Приповедача, да би се онда то променило у дијалог са Мартином који „преузима“ улогу саопштаваоца приповести, те се са дијалога пребацује поново на приповедање у првом лицу.⁴⁰ Као и у претходном роману, и овде ће један од најприсутнијих мотива, веома важних за повезаност различитих елемената наратива, бити мотив сусрета. У питању је већ поменути сусрет Приповедача са Мартином, без кога заправо не би ни било приповести. По Бахтину је сусретање на путу главна црта хронотопа пута у роману. Он каже да је „пут привилеговано место случајних сусрета. На путу се у једном временском и просторном пресеку укрштају просторни и временски путеви најразличитијих људи – представника свих слојева, положаја, вероисповести, народности, старости. Овде се случајно могу сусрести они које нормално дели друштвена хијерархија и просторна дистанца, овде могу да се појаве свакакви контрасти, као и да се укрсте и испреплету различите судбине. На путу се на оригиналан начин спајају просторни и временски редоследи људских судбина и живота, компликују се и конкретизују „друштвеним дистанцама“ које су овде савладане. Пут је чвориште и попрште свих збивања. Време као да се утапа у простор и тече по њему (Hrbata 2005: 441/442 цитирано према Wachtin 1980: 364).

Из распореда поглавља Ајвазовог романа, јасно је да постоје два правца кретања кроз поменути простор. Будући да се роман састоји из две целине, кроз прву целину сложену у виду хијазма, која говори о животима и судбини двојице браће, читалац се креће вертикално јер све време продире у све дубље приповедне

⁴⁰ Овде се препознаје примењена метода у гешталт терапији, јер је основни метод гешталт терапије дијалошки метод, који је заснован на контакту и дијалогу између две особе, у којем постоји међусобни утицај једне особе на другу. Тај однос се одређује као стање повезаности између особа које ствара спону у њиховом међупростору. Аукторијални Приповедач утиче стимулишуће на свог саговорника – студента филозофије Мартина, јер га подстиче и охрабрује да му повери своју причу. С друге стране, младић на Приповедача утиче тако, да овај читаву причу записује; то је заправо текст субјективне приповести, настао пред читаоцима како се хронотоп пута одвијао од Прага до Лоутра.

слојеве, циклично сложене. Када се то приповедање заврши, повратком на први од четири различита приповедна нивоа, започиње друга целина романа насловљена као *Градови и возови* исприповедана тако, да се кроз њен садржај читалац креће хоризонтално и прати путовање јунака које почиње у Прагу и наставља се ка Криту, у вези са чиме препознајемо идеју за назив романа – *Пут на југ*. Садржај ове друге целине делимично је већ био најављен у вези са сусретом аукторијалног Приповедача са Мартином у Лоутру, када он набраја књиге које види испред Мартина на столу, наглашавајући притом *Авантуре Синбада морепловца*, што је јасна аналогија са поднасловом сваког од различитих поглавља која почињу као *Приповест* на неку тему. Свака и од осталих књига ће својим садржајем окарактерисати хоризонтално кретање кроз *Градове и возове*, у вези са чиме читалац прати загонетку у вези са смрћу двојице браће, замршене односе и љубавне везе. На пример, спомињање романа Јана Флеминга има функцију да најави убиство и трилер који ће се одвијати пред читаоцем и самим Приповедачем, док му своје истраживање, односно епистемичку потрагу у духу Шерлока Холмса, буде образлагао Мартин – докторанд који припрема тезу о различитим издањима Кантове *Критике чистог ума*.⁴¹

У следећих једанаест *Приповести* које сачињавају други део романа, пратимо путовање Мартина и Кристине од Прага до Гавдоса што чини њихов пут на југ. Обоје на то путовање крећу како би властитим корацима измерили свет, али и оно што познају о себи, иако спочетка тог путовања, ниједно није свесно правог мотива који их гони да иду све даље (односно све јужније). Повод за пут је жеља да се докучи мистерија Томашеве смрти и још увек тињајућа Кристинина љубав према њему.

Јасно је да, током приповести о детективској потрази, двоје јунака наилази на такозвана епистемичка ограничења која Долежел објашњава говорећи да, модални систем знања, незнања и мерења, одређује епистемички поредак функционалног света. При томе су кодексни епистемички модалитети изражени друштвеним обрасцима какви су: научна знања, идеологије, религије, културни митови, итд. (Doležel 2008: 136). Из тог разлога је интертекст Ајвазовог романа важан, јер он управо упућује на изворе знања која ће јунацима помоћи у њиховој

⁴¹ Кантово дело *Критика чистог ума* вишеструко је присутно у Ајвазовом наративу – спомиње се и као назив балетске представе, и као извор апстрахованих, а потом примењених постулата везаних за начин размишљања и формирања судова о свим подацима које успут проналазимо.

потрази и кретању кроз простор, али и на методологију у истраживању, и селекцију различитих информација, као и њихову каснију примену у дедукцији. Долежел каже да је функционална особа епистемичка „монада“ која са одређеног становишта сагледава себе, друге и читав свет. Њено практично расуђивање, као и делање и интеракција, умногоме зависе од епистемичке перспективе, од онога што актер зна, не зна или верује о стању ствари у свету (исто, 136). Ово је важно јер је у *Путу на југ* епистемичка перспектива Приповедача у потпуности подређена „правом саопштаваоцу приповести“ – Мартину, иако не губимо из вида, да Приповедач у прошлом времену, обавештава подразумеваног читаоца о познанству са њим, и о свему што је од њега чуо.

Читав роман је „исписан“ знаковима по којима се крећу Мартин и Кристина. Знакови о којима је реч су оне форме које се препознају у књижевном стваралаштву Томаша Кантора, што је детаљно представљено у првом делу романа – када Мартин препричава садржину сваког појединог књижевног остварења умореног човека. Следећи те знакове, почев од репродукције слике са карактеристичним мотивима у словачком магазину, двоје јунака полази на пут из Прага, најпре у Братиславу, да би потом, нижући трагове као карике у ланцу, редом ишли ка Будимпешти, Пули, Љубљани, Сан Бенедету, Риму, Миконосу, Ханији, Гавдосу. Сваки од наведених градова или острва, представља засебно приказан део одгонетања целине ребуса, при чему пратимо кретање Мартина и Кристине кроз простор, било екстеријера или ентеријера, који никада није стављен у други план; шта више, чини се да је обоје јунака увек свесно амбијента којим су окружени, и који вишеструко утиче на њихово размишљање и одлуке које доносе.

Док образлаже Приповедачу у Лоутру шта му се све догађало на путу са Кристином, кога су све сусретали и шта су све чули, научили и видели, приметно је да се Мартинова осећања динамично смењују у вези са простором. Иако би доживео извесну потиштеност због сумње у ваљаност подухвата који је добровољно прихватио као Кристинин пратилац, и када би га нагрисала бесмисленост читаве детективске игре у коју су се упустили, сам опис простора града или природе у коме би се затекли, деловала су повољно на обоје путника. Један пример за то је јутро у Будимпешти и Мартинова интроспекција пред одлазак у стан аутора слике за којом трагају: “У то доба дана, немир и осећај бесмислености нашег подухвата нису могли да победе над умилношћу меког,

јесењег сунца, и над лаганим током Дунава који је распростирао мир по читавом простору, све до топле магле у којој се у даљини растапао хоризонт” (Ајваз 2008а: 334). Снена медитација овог јунака све више га, уствари охрабрује, да спаја одвише смеле и растегнуте аналогije између појединих елемената које проналази у простору – било града, уметничког или књижевног дела. Ово је илустровано комплексном мрежом мотива који започињу сликом са медитирајућим мравоједом – сликара Золтана из Будимпеште, што Мартин тумачи аналогijом са индијским божанством Ганешом.

За читање и тумачење Ајвазовог текста је важно препознавање овог симбола на Золтановој слици, јер многи атрибути који се везују за хинду божанство Ганеша, могу да се доведу у контекст романа. Међу атрибутима се наводи да је Ганеша Онај који отклања препреке, али је истовремено Господар Почетака и Господар Препрека, заштитник је уметности и науке и божанство интелекта и мудрости. Једнако се поштује и обожава у ритуалима и церемонијама као Заштитник Слова током сезоне писања. С тим у вези, видимо да су у путовању Мартина и Кристине стално присутни неочекивани обрти, јер чини се, да једног тренутка они успевају да дођу до наизглед вредних података, али потом не умеју да их протумаче и доведу у директну везу са својом потрагом. Важно је овде подвући и чињеницу, да Ганеша има везе са словима и читањем, будући да пред Ајвазовим јунацима стално „искрсавају“ речи и слова као шифре које они треба да одгонетну.

У начину на који Мартин повезује информације сакупљене са различитих страна (на пример са слике пронађене близу Томашевог тела које је вода избацила на обале Турске, са различитих репродукција, из Томашевих бележака и романа) уз властита знања и искуство, препознаје се управо оно што Долежел назива кодексним епистемичким модалитетима. То су, дакле, примењена знања, али и културни митови који Ајвазове јунаке управљају на кретање кроз простор. Раније поменути симбол Ганеша и алегорија у вези са тумачењем речи и слова, Мартин делом доводи у везу са слоговима пронађеним на Томашевој слици, коју он сада покушава да протумачи. Док седе у ресторану, Мартин доживљава реминисценцију на слоге које је требало дешифровати, и у наступу епифаније, одвлачи Кристину у неки антикваријат у коме проналази књигу Пика де ла Мирандоле *De dignitate humanae naturae – О достојанству човекову* из 1486. године. Испоставило се да у Пиковом ренесансном тексту постоје сви слогови

избрисаног текста са слике коју Мартин жели да одгонетне. Интересантно је како се чини да овим интертекстом, једнако Ајвазови јунаци иду у потпуно небитну дигресију за њихову потрагу, као што се и ми удаљавамо са теме о топосу пута. Међутим, када се растумачи део текста који Мартин извлачи из контекста читавог Пиковог трактата којим он жели да помири религију и филозофију, онда увиђамо да није битан само физички пут који ће ови јунаци прећи од једног до другог града, већ колико ће бити у стању да путују у средиште свог бића и самоспознаје, односно колико ће успети да себе доведу у везу са светом, и свиме што на свету постоји. Те тако ни сви сусрети и познанства, као и међусобне повезаности свих јунака Ајвазовог романа, нису случајне, већ смишљено намерне, како би се њима илустровала метафизика универзума – свег простора видљивог и невидљивог, кога су јунаци свесни или не. Да је на правом трагу тог важнијег архетипског путовања, Мартин исказује кроз следећа размишљања о Пиковом трактату и магији коју из њега апстрахује:

То је баш она – Пико мисли на магију – која као из потаје призива силе на светло, које су Божијом милошћу расуте и разнешене по свету, наравно чак не ни тако да чудеса сама изводи – већ пре да само ватрено служи природи, њеној личној пратиљи. Управо је она открила унутрашњу суштину хармоније свемира коју Грци тако прикладно називају *sympatheia*,⁴² управо она одлично познаје узајамну повезаност природности и користи магична средства која су сваком поједином предмету урођена и својствена, и које се називају *junges* чаробњака, којима се, чуда што су скривена у дубинама света, крилу природе, или у Божијим житницама и склоништима, омогућавају да буду доступна, готово као да је она сама њихова створитељица; и као што ратар, спаја винову лозу са брестом, и чаробњак спаја земљу са небом, дакле ниже ствари са онима већим и вишим (Ајваз 2008а: 366).

Речима са Томашеве, а онда и са Золтанове слике, Мартин долази до Пиковог текста који, како се наизглед чини, ипак не пружа одговоре о самом Томашу и његовој судбини, већ поставља нова питања у вези са речима које тренутно не уме да протумачи. Да би, на пример, пронашао значење непреводиве речи *junges*, Мартин поново иде у дигресију и користи се новим извором – Халдејским пророчанствима, односно текстовима у којима се меша новоплатонска филозофија са елементима народне магијске традиције. Овим примером се илуструју епистемичка ограничења и препреке на које наилази јунак

⁴² *Sympatheia* – συμπάθεια: означава сродство делова који се спајају у органску целину, и њихово узајамно прожимање. Чини се да управо овде изговорена грчка реч, представља магичну формулу за повезивање раштрканог галиматијаса информација на које је, двоје Ајвазових путника на југ, наишло.

у својој потрази, поред свих знакова који се стално умножавају пред њим. Иако се чини да ови текстови немају никакве везе са оним шта Мартин и Кристина траже, њихов садржај ће имати индиректне везе са судбином Томаша и Петра, њиховим односима и поступцима, у чему је присутна *sympatheia* о којој је говорио Пико. Уосталом, на крају пута ових јунака, показаће се, да је циљ читавог подухвата који су предузели, било заправо трагање за животом и судбином, откривање смисла бића и његове егзистенције – отуда и уплитање свих ових мистичних и херметичних текстова у раван, наизглед, авантуристичког романа.

Прави мотив Мартинове потраге за убицама Томаша и Петра, била је жеља да он заправо путује на југ. Невероватни трагови само су изазов да се иде даље, као врста импулса који јунака покреће и успут наговештава, на шта би могао да наиђе. На пример, пре него што пође на пут, док је стајао у некој улици у Прагу, имао је осећај као да стоји на обали мора – ово је поновљен мотив из ранијих Ајвазових романа који увек упућује на средину која је мистериозна, неистражена, чија је садржина непозната и тајновита, у вези са чиме настају фантастична тумачења и списатељска уобразиља о невероватном свету који у мору постоји; но, у *Путу на југ*, мотиви који се односе на море упућују на *locus solus*, на место где је пронађено Томашево тело, као и место где ће се кретати остали јунаци у роману, што може да се уочи у следећих неколико случајева. Најпре кроз мотив празне шкољке са оком у средини на Томашевој слици, који се појављује када Мартина контактира словеначки биолог и каже му, да је баш такву шкољку видео у облику гумене бомбоне које је његова ћерка јела док су били у Пули. Овај податак одводи Мартина и Кристину из Будимпеште у Хрватску, где коначно стижу до морске обале. После напорног и безуспешног лутања по граду, проналазе исту кесицу бомбона и откривају да је она произведена у Италији, у граду Сан Бенедето, што ће бити довољан разлог да се поново крене на пут ка фабрици која производи бомбоне, и где би неко могао да им објасни необичан дизајн слаткиша. У Сан Бенедету проналазе фабрику где се производе бомбоне, али не добијају задовољавајући одговор, већ се са овог места путовање наставља ка Риму где би, наводно, могао да живи вајар који је осмислио дизајн бомбона. Док су у Риму, Мартин описује Приповедачу његово корачање по делу града који се зове Трастевере (што заправо значи јужно од Тибра); дакле, опет је река важна на мапи простора, и опет путеви воде све јужније двоје путника. Због необичног облика још једне од бомбона – која је личила на цркву са Миконоса, путовање

Мартина и Кристине се наставља ка Миконосу, на коме путници лако залутају, јер све улице изгледају исто, куће су исто обојене у белу боју, тако да читаво острво изгледа као лавиринт који је наменски тако пројектован како би збунио пирате. Мартину се чини да су градови пиктограми, а све кретање Ајвазових јунака кроз простор, подсећа на дубоку медитацију и сан. Док бесциљно лутају лавиринтом миконосских улица, Мартин за себе размишља:

Сетио сам се ноћи у Сан Бенедету када ми је изгледало да нашим путовањем исцртавамо један велики хијероглиф по мапи Европе. Сада ми је изгледало да су, текст који се састоји од много знакова, као и сви градови који су се преда мном отворили на нашем путу, велики пиктограми који заједно образују натпис који жели да ми нешто саопшти. Да ли је њима написано моје тајно име, име које не знам, али чији гласове као да сам некад чуо у шапату града? Да ли је сазнавање мог скривеног имена оно што ме чека на југу, куда су ме сви градови упућивали? Није ли одгонетање свих ребуса, загонетки и скривалица нашег пута, свих натписа које су створили црви и бомбоне, само део велике шифре, натписа који се протеже преко пола Европе? (Ајваз 2008а: 454).

Пошто на Миконосу сазнају да је јахта, чији је некад власник био Томашев брат, сада укотвљена на Криту, Мартин и Кристина одлазе у Ханију. Једне вечери, примећују на броду светло и одлазе тамо, где затичу Ирину – бившу Томашеву девојку, вајарку, од које сазнају све појединости тужне несрећне судбине Томаша и Петра. Иако се чини, да је Крит крај путовања Мартина и Кристине, будући да на овом острву успевају да саставе све делове слагалице Томашеве мистериозне смрти, обоје схватају да се пут за њих још увек није завршио; они настављају са кретањем кроз простор, управљајући се поново пут југа, овога пута према Гавдосу, најјужнијем европском острву. О делимичном субјективном осећању које га тим поводом заокупља, Мартин се на крају романа поверава Приповедачу: “Рекох себи да је можда циљ мог пута био да подлегнем свим изазовима светла, мрља на зидовима и морским мирисама и запаху, да свет светла и безобличних мрља није ништа мање важан него свет љубави, породице и посла, чак и када се о њему не пишу романи” (Ајваз 2008а: 535).

Крај и овог Ајвазовог романа остаје на неки начин недовршен, те се путовање и истраживање продужава у недоглед. Ова врста поетике стално отвореног дела које само настаје и не заокружава се у коначну целину, може се поистоветити и са мотивом река које су присутне у свим Ајвазовим романима. У *Луксембуришком парку* смо говорили о метафизичкој реци која протиче кроз Париз, у *Путу на југ* се спомињу и видљиве и оне реке које су људском оку

невидљиве. Ту се између осталог спомиње Влтава, Дунав, Љубљаница, Тибар. Мотивом реке се повезују различити простори, али и приповедне целине у роману (како Томашевом тако и Ајвазовом). Томаш говори о невидљивим рекама које могу да мењају своја корита и извиру из језера празнине (што умногоме подсећа на Полову метафизичку реку Луксембрушке баште), док Мартин управо овај део поистовећује са текстом Пика де ла Мирандоле где Пико каже: *sparsae et seminatae mundo virtutes* – што би значило *силе које су расуте и разбацане по свету*.

И теоретичари књижевности једнако налазе да је појам пута вишезначан и у књижевности стално променљива тема. Сам пут постаје предмет посматрања и анализе – он је део, трачница у простору, која се протеже од негде некуд. Како Здењек Хрбата каже, пут се као означена траса на први поглед рашчлањује или орјентише простор, води субјект, при чему исти субјект може да иде својим путем, изван изграђене, утабане стазе. Трачница пута је неодвојива од трачнице субјекта, чије крајње тачке представљају прагматичну геометризаацију простора или трансцендентну езотеричну „трасу“. С друге стране, пут може да означава полазак на пут, путовање. Ова значења увек продиру до пута–објекта и када је овде изолован као главна временскопросторна тема. Уколико је пут простор са одговарајућим атрибутима, онда означава и врсту „боравка“ (Hrbata 2005: 440). Људи се од давнина деле на сталне насељенике (колонисте) и на оне који су стално на путу – номаде и ходочаснике (али и путнике, јер путнике треба разликовати од категорије туриста што никако не постоји код Ајваза; више су ту присутни само вечити путници, истраживачи, археолози, радозналци, занесењаци) за које се путеви стапају са нечим што је променљиво, ново или са новооткривеним простором, са егзистенцијом или чежњом.

Путовање је за Ајвазове јунаке и врста ходочашћа које им доноси својеврсни вид духовног преображаја, иако светиња или храм којем би се поклонили најчешће изостаје (у роману *Други град* храм је више путоказ путнику трагаоцу него светилиште). Стално путовање је и израз животног стила Ајвазових јунака, њихов *modus vivendi*, где се обично ради о аутобиографском јунаку, јер је приповедач углавном образована особа, ерудита који се бави писањем и истраживањем необичних ствари; то је човек који воли да лута празним улицама, напуштеним деловима предграђа, да њушка по баченим и заборављеним стварима. Пажњу му највише привлаче случајно уочени знакови који образују део

предмета, или сама природа, односно амбијент у коме се пронађени предмет (про)налази.

Занимљив је податак, да иако Ајвазови јунаци путују, како индивидуално тако и у пару, никада не користе компас. У роману Жилијена Грака *Обала Сирта* када Алдо леже на кревет у Мариновој кабини на броду *Страшни*, видеће иглу компаса на самој таваници, тако да капетан у сваком часу има оријентацију где се налази, иако је на пучини. Некоришћење традиционалних или савремених средстава приликом оријентације у простору, делимично говори о изостанку конкретног циља ка коме би Ајвазови јунаци требало да стигну, или о томе да се у простору сналазе на неки други начин, читањем неконвенционалних знакова, како је често кроз романе наговештено: мрља на зидовима, шара на тепиху, обликом облака, сенкама на улици.

Путеви у Ајвазовој прози углавном симболизују тражење које се готово никад не завршава неким конкретним и ишчекиваним исходом. Дакле, чак и када се чини да су јунаци стигли до одговора које су тражили и чије незнање их је нагонило на стални покрет, са постизањем циља, односно са разрешењем мистерија и одговорима на питања која су их спочетка епистемичке потраге мучила, путовање и даље траје, оно тече као река. Тако да у модерну књижевност продире један од најзначајнијих аксиома романтизма, што смо већ на уводу нагостили: да смисао живота није у циљу, већ у истраживању, чежњи. Циљеви на путу нису важни, они могу бити случајни, и могу да се тек током путовања искристалишу, могу бити и недостижни, а коначно можда уопште и не постоје. Међутим за разлику од романтизма, у савременој књижевности, контуре самог пута постају нејасне, разливају се као и неки конкретан смисао путовања (*Златно доба*). Појам повратка и сам акт повратка (краја пута) су својеврсни парадокс, јер повратак уједно означава само нови правац, како писац у *Златном добу* каже: „ [...] безимено острво у страним морима је очигледно вредно тога, да би онај који се вратио мислио на њега ноћима без сна, и да би му једном посветио књигу [...] и да се мисао о њему претвори у анонимну музику, која ће пропратити нове мисли и нове путеве (Ајваз 2011b: 302).

На овом месту треба напоменути, да када се ради о превозним средствима, она често изостају у опису Приповедачевог померања између различитих локација. Кроз простор града Приповедач се најчешће креће пешке; трамвај се ретко спомиње (присутан је на пример у приповеци *Летња ноћ* и у роману *Други*

град), али више као симболичан објекат који се, слично возу, креће установљеним трачницама и представља вид пута са ког се не скреће, у вези са чиме представља својеврсну метафору предестинације. Уколико трамвај не иде по својој трачници, и уз то има зелену боју (као у *Другом граду*), онда је то позив Приповедачу да напусти дотадашња знања, обичаје, све форме интелектуалних тековина, и да се препусти новим путевима и неизвесним искуствима. Превозна средства као што су авион, аутомобил, аутобус, бицикл, ретко се спомињу, и део су или декора улица по којима лута поглед Приповедача пешака, или приказа неке тренутне сцене (као на пример Приповедачева вожња бициклом кроз тунел и разгледање „покретних слика“ у *Другом граду*). Када је у питању промена континента неког од присутних јунака, читалачка је претпоставка, да су се до удаљених дестинација превезли авионом, иако није искључена могућност њиховог путовања бродом (таквих примера има доста у *Пустим улицама*, *Путу на југ* и *Луксембуршком парку*). Шта више, чамац или брод је често кориштено превозно средство, што се може довести у блиску повезаност са фреквентним мотивима инспирисаним морским светом и водом. Чамац или кућа на сплаву, присутни су у *Туркизном орлу*, брод у *Другом граду*, *Златном добу*, *Путу на југ*, о чему већ на самом почетку овог последњег романа, гласовито сведочи реченица којом Приповедач говори о Мартину: „Када сам га питао када је стигао на Крит, рекао је, да је дошао возом и бродом“ (Ајваз 2008а: 14), шта више, подсећамо да је читав други део романа назван „Градови и возови“. Између европских градова, од Прага до Крита, Ајвазов јунак Мартин са својом сапутницом Кристином, путује возом. Осим тога, мотиви железничке станице и возова, често су присутни и у Ајвазовим другим романима. Воз има симболично значење еволуције; трачнице су повезане у разгранату мрежу која опет својим изгледом може да подсећа на мрежу различитих утицаја, парентеза, прича у причи у Ајвазовом књижевном тексту. Железница је уједно и део колективног живота, „нови вид геометрије“ како каже Здењек Хрбата (Hrbata 2005: 457), што делимично разбија представу о Приповедачу као вечито изолованом појединцу који индивидуално корача кроз свет, описује га и демистификује наше представе о њему. Дакле, ако су у питању неке веће раздаљине, ту долази у обзир коришћење воза, евентуално аутобуса, и обавезно брода, у вези са егзотичним путовањима (интерконтиненталним или између острва). Приповедач никада не носи пртљаг са собом, што симболично може да се тумачи као растерећеност од раније сакупљених вредности где се

путовањем ревалоризују, не само материјална, већ и духовна добра, што говори о Приповедачевој снази, менталној опремљености за суочење са непредвидивим изазовима, о развијеном инстинкту и преиспитаним навикама.

2.3.3. Погледи на временске перспективе у Ајвазовој прози

Башлар каже да простор служи како би у хиљадама својих алвеола, чувао сабијено време (Bašlar 1969: 36). Но, један од узгредних коментара, који може да се надовеже на констатацију да у Ајвазовој прози интересовање Приповедача, колико и имплицитног писца романа, јесте више упућено истраживању и представљању простора у односу на време (у смислу Приповедачевог односа према временским перспективама, када се нека радња у простору дешава, колико траје, да ли је у питању савремено доба или нека далека прошлост, односно размишљање о будућности), јесте констатација Мишела Фукоа изречена у тексту „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“, у коме он каже, како и сâм сматра „да је стрепња нашега доба без сумње фундаментално много више заинтересована за простор него за време. Време нам несумњиво изгледа, тек као један од многих могућих образаца за дистрибуцију међу елементима који су разбацани у простору“ (Foucault 1997). Наравно, овај коментар уопште не мора да се односи на простор представљен књижевним делом, већ на актуелне гео–политичко стратешке циљеве, управљања, интересе, и сличне тенденције.

Међутим, ако се консултујемо са Женетовим одређењем темпоралности, са наратолошког становишта, погледи на време у Ајвазовим романима би изгледали доста комплексно. Наиме, категорију времена Женет дефинише у односу на појам *гласа* као перспективу кроз коју анализира причу / приповедни текст / нарацију.⁴³ У тексту Адријане Марчетић (2001: 169) се говори о томе како се Женет позива на Кристијана Меца, одређујући свако приповедање као „двоструко темпорално“, што значи да траје у две временске димензије. Ту се наиме, сагледава оно време које се односи пре свега на димензију приче, где су догађаји о којима се приповеда, хронолошки представљени; ми бисмо ову димензију препознали код Ајваза када су у питању такозвани секундарни приповедни нивои, када долази до ланчаног низа дигресија и парентеза у вези са чиме се мењају и јављају нови „приповедачки гласови“. Управо захваљујући овој наративној димензији, долази

⁴³ Мисли се на појмове који у оригиналу гласе: *histoire, récit, narration*.

до компликације праћења наративне темпоралности, јер се временске перспективе могу међусобно поклапати, и осећај темпоралности увек је препуштен приповедачкој субјективности. Потврду ове констатације налазимо код Женета који о двострукој темпоралности приповеданог текста каже: „чињеница да ова два времена, време приче и време приповедања, 'належу' једно на друго, подударају се или разилазе, омогућава приповедачу да се у свом тексту на безброј различитих начина 'поиграва' с временом (Марчетић 2001: 169 цитат према Genette 1972: 71). У другом случају, Женет говори о димензији приповедања, односно о времену самог наративног текста које је подложно тзв. „деформацијама“ (испремештаном редоследу у представљању догађаја и сл.), што је у Ајвазовим романима увек присутно на основном приповедном нивоу (где је приповедање хомодијегетичко, односно где се чује једино глас приповедача у првом лицу). У Приповедачеву нарацију се умећу разне друге приче.

Већ смо раније у вези са различитим типовима Приповедачевог хода, споменули наратолошку поделу Данијеле Ходрове на два типа текста која она разликује као текст–ток (прагматично кретање ка неком циљу) и текст–тканину (односно сањарење); ова два вида текста не могу се у потпуности поистоветити са Женетовом двоструком темпоралношћу у вези са којом смо засебно говорили о димензији приче, односно приповедања, али извесна аналогија је ипак уочљива. Управо у вези са разликовањем темпа приповедања, присуством хронологије или пак њеним одсуством, могуће је и у подели Ходрове препознати слично разликовање темпоралности наратива. Она каже, да уколико у јанг тексту–току тече углавном линеарно време (свакако са цикличним моментима, што је карактеристично за Женетову димензију приче), онда се у јин тексту–ткиви, односно тканини, умреженост зауздава цикличним временом (свакако са линеарним моментима, код Женета је слично када је у питању димензија приповедања). У тексту–току је важно стварање и проживљавање живота и текста сада и овде, и када у њему истовремено не недостаје ни смисао за протицање времена и за време које хита пропасти и смрти, или ка расплињавању у космосу. У мрежи, тканини и ткиви је важније тражење изгубљеног (прошлог) времена, него ухватити садашњи тренутак. Јин текстови су према Ходровој директно уточиште интензификованог и унутрашњег времена (Hodrová 2006: 107). Текст–ток са линеарним приповедањем препознајемо у Ајвазовим секундарним приповедним нивоима, где се без обзира на ниво раслојавања приповести, увек

хронолошки прати представљање догађаја; док, текст–тканиво, као својеврсно сневаше самог Приповедача, и његову окренутост ка прошлим догађајима у форми реминисценције, препознајемо на основном приповедном нивоу, где се углавном сабирају све одвојене (циклично) сложене дигресије (Женетове димензије приче) које се потом „умрежавају“ кроз личност Приповедача. Тело субјекта, односно различитих личности у роману, јесте медијум за субјективно доживљавање времена у простору. С тим у вези, једнако се важним чини и оно што Ходрова истиче као „телесност“ у мерењу или реципирању темпоралности. Телесно осећање, схватање егзистенције као егзистенције тела у времену, карактеристично је како за текстове представљене током, тако и за упредене текстове: код првих, ток неретко бива ток проживљавања тела и свести (што приписујемо Ајвазовим јунацима на секундарним приповедним ниоцима), код других свест и тело у тексту, сањају станиште из прошлости и садашњости (што је својствено Ајвазовом Приповедачу) – хронотоп “некада и тамо” типичан за време традиционалног линеарног догађаја, код њих је једнако важан као и хронотоп “сада и овде” који није повезан само са местом и временом догађаја, већ и са местом и временом његовог писања (Hodrová 2006: 108).

Прва четири Ајвазова романа (у којима пратимо најпре глас хомодијегетичког приповедача који се обраћа подразумеваном читаоцу, све до момента када перспектива наратива пређе на новог јунака – где ће приповедање бити настављено у првом лицу, или приликом некаквог препричавања у хетеродијегетички исказ), започињу у прошлом времену; у њима се Приповедач реминисцентно присећа неких догађаја који су му се десили у блиској или далекој прошлости. Нека од Ајвазових размишљања о прошлости исказана су у књизи есеја *Згода знакова и празнине* где он каже да је: „Прошлост само једна од димензија времена, а сећање је само једно од могућности свести. Однос сећања на целини појављује се већ код Хелдерлина – успомена је заснивала јединство које је водило стварању уметничког дела, дакле то је процес који је усмерен ка будућности” (Ајваз 2006b: 122). Улогу прошлости у јединству времена, Ајваз проналази у Рилкеовом делу, по коме је прошлост простор сазревања ствари, и провалија у којој предмети нестају, који су у свет уносили смисао (исто, 123).

Време трајања описаних догађаја у романима је различито и стално варира; на пример, догађаји који су представљени у романима *Други град* и *Празне улице* трају десетак дана, при чему читалац може да у појединим деловима текста

препозна низање догађаја управо на основу смене дана и ноћи, иако постоје они наративни пасажии у којима је немогуће препознати границу према којој би се разлучило колико је времена прошло између појединих приказа. У роману *Златно доба* може се уочити двострука темпоралност о којој је говорио Женет, јер су присутна чак „два прошла времена“ – прво којим роман почиње тако, што се Приповедач сећа момента у коме је одлучио да запише своју приповест (димензија приповедања), и друго које се односи на саму реминисценцију – односно на период када је Приповедач први пут посетио неименовано острво на коме су се одиграли сви догађаји који су у роману приказани (димензија приче), што је делимично препознатљиво и у *Путу на југ*. У овом претпоследњем Ајвазовом роману, представљеном у форми дијалога који се десио у прошлом времену између Приповедача и Мартина, сусрет и разговор трају свега пар дана (димензија приповедања). Међутим, прича коју Мартин износи пред Приповедача, а која се односи на његово интересовање за личност и дело Томаша Кантора због кога ће кренути на пут, траје нешто дуже; док је опет, живот Томаша Кантора приказан у форми прво Кристилине, а онда Мартинове реминисценције, иако је његов живот био окончан годину дана пре сусрета Мартина са Приповедачем у Лоутру (димензија приче).

Анализирајући однос између ова два времена у Женетовој теорији приповедања, А. Марчетић (2001: 172) долази до занимљиве констатације, директно применљиве у анализи двоструке темпоралности Ајвазове прозе. Те ставове бисмо могли да парафразирамо на следећи начи: дистанца која постоји између времена у којем су смештени сами догађаји (екстрадијегетички или уметнути накнадном наратијом у виду дигресије или приче у причи), и оног времена у коме приповедач износи своје ставове евентуално коментаришући представљене догађаје (у интрадијегетичком, односно примарном приповедном нивоу), толико је мала, да по Женету производи тзв. ефекат „трења“ између темпоралности самих збивања и атемпоралности приповедачевог исказа, те се ствара утисак да је статичност наративног исказа непрекидно у колизији с прогресијом и динамичношћу догађаја. То је управо ефекат који Ајваз постиже небројеним низом нових прича које се ланчају једна за другом, како би се, понекад са „петог или чак са шестог приповедног нивоа“ екстрадијегетичког приповедања (које затичемо у романима *Златно доба*, *Пут на југ*), вратио на примарни приповедни ниво и време самог Приповедача. Ајвазово препричавање

догађаја могло би се назвати према Женетовом одређењу – накнадном наратијом (narration ultérieure) која представља нарративни чин који је претходио овоме који имплицитни читалац прати у примарном приповеданом току. То је разлог услед чега је „утисак 'дисонантности' типичан за темпоралну ситуацију сваког ретроспективног приповедања у првом лицу“ (Марчетић 2001: 173).

У анализи пишевог односа према темпоралности која је приказана у романима, не треба губити из вида и констатације које смо изнели у вези са свеприсутном метафизичком празнином из које настаје шаролики универзум. Управо празнина има доста утицаја на одређење субјективног осећаја трајања и односа према временским перспективама. Раније смо већ поменули да је празнина била кључни појам Твенове новеле *Тајанствени странац*, у вези са којом Велимир Абрамовић каже, да је празнина – заправо, вечна и непроменљива садашњост у којој има само стварања, јер се у Космосу једна те иста материја непрестано само преуобличава. Разарање, а поготово смрт, у апсолутном смислу не постоје. Оне су заједничка илузија људског опажања и ума, снабдевеност способношћу математичке меморије прошлих стања, и тај производ ума и чула има виртуелну, али не и реалну природу: вечност или стална садашњост једино је време Физичке реалности (Абрамовић 2015: 159).

Управо однос Ајвазових јунака према садашњости препознајемо у последњем, петом роману, *Луксембурички парк*, представљеном у форми персоналног романа, или екстрадијегетичког нивоа приповедачевог приповедања у коме он није део приче коју прича. О садашњем времену проналазимо следећа Ајвазова размишљања:

Властита садашњост је простор сусрета са нечим што је другачије; то што избија као присутно кида све наше синтаксе, у оштром бићу присутног, неуглачаном успоменом и антиципацијом, увек се отвара нови свет и оцртавају се фигуре непознате граматике која нашим правилима даје важност пуког стадијума. Допустили смо да садашњост нестане, јер је се бојимо. Бојимо је се, јер садашњост јесте узнемирујући додир другог. У стварности се не плашимо различитости битисања која израћају у оштром светлу садашњости због тога што су другачија, већ стога што су нам чудно и узнемирујуће блиска; и зато што на тонове који се оглашавају из увек непредвидивих прашума присутних линија, облика и боја, одговарају непознати, а ипак познати гласови из наше унутрашњости, оглашава се чудовиште чији смо ми сан (Ајваз 2006b: 158).

Становишта изречена у овом одломку, важна су за формирање, како пишеве поетике романа, тако и садржаја *Луксембуричког парка*. Роман почиње реченицом: „Пол је професор филозофије на париском лицеју где је почео да ради

одмах по завршетку студија, ове године већ седму годину ту предаје; сада је управо код куће јер је први дан распуста, пола десет је ујутру“ (Ајваз 2011а: 7). Касније ће се, током одмицања наратива, временска перспектива приповедања у садашњем времену променити, како се друге приче буду појављивале и прекидале ову наратију на основном приповедном нивоу, тако ће и приказ свега шта се Полу дешава бити делимично представљено у прошлости. Но, роман се завршава поновним враћањем у садашње време, и обавештењем у каквим животним околностима јунак живи у садашњости.

Оно што је карактеристично присутно у свим романима, јесте свршетак наратива у коме се јунак окреће ка неким будућим плановима и покретањима у истраживање простора, загонетки егзистенције, и тумарањима по пустим улицама градова у свету. То није планирање будућности коју Милан Кундера са презрењем препушта песницима и политичарима, већ назнака, да недовршено дело и жеља да се настави са кретањем, јесте непрекидно протицање енергије која у простору мења само свој облик.

Та чиста будућност сазревања непознатог, ова будућност реалног предосећања која шири простор промене и тако се утврђује још и тамо где је надлазеће ситуације искрећу, ова будућност блаженог нестанка, припада свету који насељава Рилкеов анђео. За нас је овај свет недоступан, не стога што је бесконачно удаљен, већ зато, што се налази у горућем центру нашег света у чијем пламену нећемо успети да издржимо. У нашем свету пак постоје искуства која показују на његов правац (Ајваз 2006b: 164/165).

Време, односно трајање неке сцене или догађаја у роману, одређује се према темпоралној позицији у односу на представљене догађаје од стране самог Приповедача; да ли он говори у прошлости, садашњости или будућности или у које доба дана се креће по простору (током јутра, одређеног дела дана или ноћи). Приповедачев одлазак у ресторан на кафу или јело, такође говори о протицању времена. Музика је артефакт у простору помоћу кога се једнако може „мерити“ време: директан пример за то је опис покућства у кућици на сплаву коју затиче приповедач у *Белим мравима*, када каже да у њу улази привучен музиком коју је чуо; што значи, да је музика временска одредница присуства станара – ког Приповедач иначе не затиче на броду, али музика сведочи и о времену које Приповедач проводи на том месту; она му је и пратиља за све време његовог присуства у кући и разгледања предмета размештених у њеној унутрашњости. Категорија времена коју Женет разматра у поглављу о *гласу* односи се управо на

ову димензију књижевног наративног дела – на време саме нарације, то јест на приповедачку темпоралну позицију у односу према причи коју приповеда (Марчетић 2001: 170). Ово би било у реду да се током анализе простора у Ајвазовој прози, не појављује и празнина о којој смо говорили на почетку поглавља, а са њом и појам бесконачности, односно непостојања времена.

Нећемо успети да истрајемо у садашњости, јер увек постоји претња да садашњост својим упорним и нередукованим бићем покида пређу те снене мреже односа коју посматрамо као чврсту грађу стварности, и да ће нас тако решити јефтине дроге Поретка. Зато нам стварност изгледа безоблична, хаотична и туђа, зато већину времена проводимо у питомом пределу будућности – у простору жеља и бојазни, у простору који је заједнички дом за утилитарне циљеве и узвишене идеале. Биће предмета које у пределу будућности живи свој троме живот, није толико моћно да успе да се одбрани од насиља калуца мреже, уз чију помоћ желимо да овладамо стварношћу, и на тај начин је учинимо својим власништвом.

Да бисмо се решили претње коју за нас представља садашњост, допуштамо погледу да из елемената присутног предела организује другу садашњост како би створио избледелу кулису којом првобитну садашњост прекривамо. У овој исконструисаној садашњости, стварност се раздваја: оно што је хронолошки неразврстано у поредак калуца, изостаје, и остаје само оно што може да постане материја за реализовање облика који су стварности наметнути; ипак, и биће ових предмета се губи, скривено је улогом која им је била додељена (Ајваз 2006b: 76).

Вељко Кораћ каже, да када је Платон одлучио да прикаже Парменидову филозофију и изнесе најозбиљније тешкоће свог сопственог учења о идејама, он је свакако имао на уму, пре свега, суштину Парменидових и Зенонових доказа о постојању једног, вечитог и непроменљивог бића (Кораћ 1973: IX). Поистовећујући Ајвазовог Приповедача са овим бићем о коме Платон расправља у свом дијалогу *Парменид*, неке од идеја овде представљених, делимично бисмо могли да применимо и на карактеристике кретања Ајвазовог Приповедача и протицања времена. У вези са кретањем, Платон закључује да су једине две врсте кретања премештање и мењање. Само, ако се Једно премешта, оно би морало или да се на истоме месту окреће у круг, или би морало да мења своја места једно за другим (Платон 1973: 22). Будући, дакле, да Једно није покретано никаквом врстом кретања, оно је непокретно.

Сви путеви које је прешао и кретања која је подузео у виду премештања са места на место, стварају утисак (или читалачку илузију), да је Ајвазов Приповедач у непрекидном покрету. Поистовећујући га са имплицитним писцем свих забележених догађаја (као и уметнутих приповести) у роману, Приповедач такође

може само да седи у једном месту и описује властито кретање кроз простор, градећи илузију премештања. Међутим, додатно збуњује Платонова констатација, да Једно није никад на истоме месту (исто, 23), што доводи у питање Приповедачево седење чак и у непокретном положају, јер оно (Једно) не може бити ни у себи, ни у нечем другом.

Дало би се на основу ове тврдње закључити, да се метафиктивним карактером Ајвазове прозе уистину поништава сувереност приповедног света, о којој је говорио Долежел у хетерокосмици, а да је садржина романа фикција која се никада није ни догодила. Онда су сличне констатације применљиве и када је у питању време. Ако нема кретања, онда нема ни евидентирања, односно протицања кретања, у конкретним интервалима трајања. У вези са карактеристикама времена (мерања или протицања) Платон полази од премисе, да се Једно не налази у времену. „Тако, било да се оно упореди са самим собом или са другим, Једно неће бити ни млађе, ни старије, ни истога доба“; ако је Једно такво, онда оно не учествује ни у времену, и није (односно не постоји), ни у каквом тренутку времена (Платон 1973: 26). Могли бисмо након овога доћи до становишта, да Једно зато није никад ни у миру ни у кретању, јер је оно свуда и увек. Тако је и Ајвазов универзум и отворена и затворена целина, недовршена у трајању (јер евидентно постоји, о њој се говори), и неиспричана приповест, иако је читалац стигао до њеног краја.

Ову дигресију у односу на Платонову дијалектику, правимо из разлога што се чини, да је Ајваз у сталном дијалогу, како са њим, тако и са Парменидом, Зеноном, касније и са новоплатоничарима, што свакако има једино еклектички карактер у његовој књижевности. Различита мишљења, филозофски системи, свакако су важан и незаобилазан део његове поетике, иако Ајвазу није циљ да преузимајући конкретна становишта, ствара неки свој лични филозофски систем. Но, користећи се свим горе наведеним размишљањима, он уобличава своју белетристичку прозу, увек остављајући читаоца у неизвесности на који начин ће наставити нове текстове на већ постојеће, о чему ће писати, како ће се ти садржаји окончати, да ли ће задржати структуру увек оствореног састава који метафиктивно себе поништава.

3.

О ДИЈАЛЕКТИЦИ ПРОСТОРА

Иако се у читању Ајвазове прозе пре може говорити о различитим тумачењима простора (у смислу различите методологије и другачијег приступа у односу на разнородне научне дисциплине које се баве простором као предметом изучавања), него што се уочавају и узајамно супротстављају постојеће антиномне карактеристике, дијалектици простора у Ајвазовој прози, као усталом и њеној херменеутици, приступамо са феноменолошког становишта које је, готово увек, доступно кроз виђење и саопштење самог Приповедача. То заправо значи да у методолошком поступку, феноменолог (односно овде сâм писац – Ајваз) узима слику онаквом каква она јесте (или каква евентуално постоји у референтном свету), односно каквом ју је песник створио како то тврди Башлар, након чега је „преноси до саме границе оног што може да замисли“ (Bašlar 1969: 282). У односу на карактеристике простора у коме се Приповедач налази, и у оквиру кога се осмишља метафизика универзума, разликујемо најпре урбани простор који суверено доминира у односу на сваку даљу поделу у погледу различитих карактеристика простора, и његовог могућег разврставања и дефинисања. Самом овом чињеницом, приликом нашег истраживања, критеријум за поделу простора који се појављује у Ајвазовим романима, а на основу ког би било могуће говорити и о његовој дијалектици, била је управо локација, а не антиномни квалитети као што су реално – надреално, стварно – фантастично или виртуелно. Чак и када је у питању урбани простор, изостаје спомињање руралне средине, будући да се Ајвазов Приповедач увек креће кроз град, његов центар или по ободу града. Оно што се препознаје као својеврсна супротност урбаној средини је егзотична средина, смештена у каквој џунгли или на удаљеном острву, иако ове локације стоје поново у директној вези са градом (град на острву, град у џунгли, град у гротлу вулкана). О овој дијалектици града и свега онога што није град, чија се паралела препознаје и у затвореном односно отвореном простору, читамо и код Јосипа Ужаревића који каже:

Град (насеље) супротстављен је оному што се налази изван његових зидина (шуми, степи, селу, Природи, обитавалишту богова) као своје, затворено, културно и заштићено – туђему, отвореному, некултурному. У томе је погледу град – окултурени дио универзума. Али у својој унутарњој структури он копира сав универзум имајући свој 'свој' и свој 'туђи' простор. Исто се тако храм односи према граду као унутарње према извањскоме, али у својој иманентној структури он опет понавља универзум (Užarević 2011: 51 цитирано према Lotman 1992:142).

У приказу и грађи обе средине, једнако урбане и егзотичне, појављују се елементи стварног света, односно актуелног света јунака (како смо то објаснили према Принсовој одредници у претходном поглављу, обликованом према референтном свету имплицитног читаоца), али и могућег света, односно светова који представљају паралелну раван парадигматском свету (као и његове варијанте), произашлог из Приповедачевих уверења, жеља, сањарења. Ово је и такозвана мислена или духовна раван коју препознајемо у Ајвазовим романима, и у себи може да садржи фантастичне елементе о којима је једнако раније већ било речи. Из овог разлога засебно сагледавамо и тумачимо најпре урбану, а потом и егзотичну средину са одговарајућим преплитањем елемената стварног, односно фантастичног света. Међутим, оно што бисмо потом издвојили као засебан предмет истраживања у овом поглављу, уз урбани и егзотични простор, јесте својеврсна хетеротопија, односно простор који и јесте и није стваран, који се види а који нема чулност, онај који се може замислити, али се не може освојити. Неовисно о граматичности простора која се сагледава у оквиру простора града, прашуме, острва, вулкана и томе слично, налазимо да се у Ајвазовој прози о простору може говорити и када су у питању апстрактни описи под којима подразумевамо опис сна и простора приказаног кроз сан, или простор видео игрице, потом простор настао из геста, и коначно, сам простор текста који се умножава „причом у причи“. Наведене појаве стварања и описа простора сагледавамо кроз поднаслов у овом поглављу под називом – виртуелни простор.

3.1. ПЕРЦЕПТУАЛНО КОНСТИТУИСАЊЕ ПРОСТОРА

Пре анализе сваке, од три различите концепције простора које препознајемо у Ајвазовом књижевном остварењу, требало би нешто рећи о начину конституисања простора уопште, будући да сâм Ајваз томе посвећује пажњу

(нарочито у својим есејима). Слично другим феноменолозима, чија становишта ћемо током истраживања консултовати, и Ајваз полази од субјекта, односно његовог тела у простору којим се остварује најприснији контакт са простором и свеколико сазнање о простору. У есеју „Setkání s tělem“ („Сусрет са телом“), он описује начин на који тело егзистира у простору и на који остварује комуникацију са њим, говорећи одвојено о гестовима руку, корачању, артикулацији гласова, али и реципрочно, о томе како тело прима информације из околине у којој се налази. Све што постоји изван тела субјекта не реципира се одједном, како се чита у Ајвазовом есеју, већ се сви квалитети простора распадају на делиће смисла који се потом чулом вида реципирају као „опажајни елементи“. Међутим, једном уочени предмети нису универзалне (заокружене) датости, већ трпе извесну прераду и прилагођавање субјекту који им даје, никако готова, већ властита, субјективна значења. „Праизворна радња погледа нема карактер регистрације готових ствари, додавања унапред припремљених идентичних значења типичним облицима,“ каже Ајваз, „поглед је првобитно био радња при којој несигуран, нецеловит смисао који још није постао потпуно предметно значење (а у коме до сада пулсирају ритмови бића), продире у поједини облик и истовремено се њиме храни, у њему се мења и поново рађа“ (Ајваз 1997а: 9). На начин на који се поглед рађа, изнова се стварају и предметна значења у вези са новим ситуацијама, промењеном перспективом, примењеним стеченим знањима субјекта.

Блиски Ајвазов сарадник на пољу феноменолошких истраживања, Иван Хавел, налази да свака ситуација има временско трајање и просторну распрострањеност. Он каже, да су трајање и распрострањеност само две од неколико тематизованих страна или димензија сваке ситуације. Уз ове модалитете, времена (трајања) и простора (распрострањености), Хавел наводи да, у елементе околног света можемо да убројимо и структуралне односе, властито тело проживљавајућег субјекта, свест о себи, и релевантност или смисао дотичне ситуације (Havel 2004: 158). Преузимајући ове ставове чешког научника и феноменолога, и примењујући их у књижевној анализи, можемо рећи да својим присуством у простору и кретањем кроз њега, Приповедач остварује својеврсну комуникацију са простором. Из његових запажања, детаљних бележака и исцрпних коментара, настаје својеврсна херменеутика текста о простору, где је могуће констатовати, како Приповедач као медијум који имплицитном читаоцу преноси информације о свему што види у простору, истовремено исти простор и

сâм ствара субјективним доживљајем и личним записом; овај лични запис неретко постаје субјективно мапирање простора, као и показатељ узајамног садејствовања субјекта и простора, који и код Башлара препознајемо у вези са констатацијом која говори о томе, како ми покривамо свет својим проживљеним цртежима који не морају да буду тачни, већ само озвучени у истој тонској скали као и наш унутрашњи простор (Bašlar 1969: 39).

Чини се да у феноменолошком опису простора, било у књижевном делу или у фактографској литератури, свако констатовање и записивање чињеница увек подлеже управо поменутој субјективности. Оно што осећамо унутра то рефлектујемо споља, у чему се препознаје дијалектика иманентног и спољашњег света. Напомињемо ово у вези са препознавањем сличног начина у опису амбијента града или егзотичне средине у Ајвазовим романима. Сценографија кроз коју се крећу његови јунаци, делимично одговара референтном простору имплицитног читаоца, иако је њено представљање (њена структура, грађа, разноврсни елементи) „подлегло“ не само уметничком приказу, већ и самој читаочевој представи о димензијама простора у коме се јунаци налазе, његовој локацији, перспективи са које се посматра одређена сцена (из ког угла се на пример улази у неку улицу, и да ли се јунак прати одозго, да ли читалац иде упоредо са јунаком, иза њега или му пак, долази у сусрет).⁴⁴ Са становишта перспективе, просторне односе посматрамо и на начин – да ли је нешто у затвореном или у отвореном простору (унутра или напољу), да ли је нешто горе, или доле у односу на приземље, самим тим, да ли се нешто налази у хтонском – подземном свету, или на великим висинама где би се приближавало небесима. Потом, да ли је простор који испитујемо, Приповедачу видљив или невидљив (празнина), да ли је реалног или фантастичног (или виртуелног) карактера.

Да би представио перспективне поступке у опису простора, и Здењек Хрбата најпре говори о геометријској равни и углу посматрања, док у другом случају говори како је опис простора заснован на елементима еуклидовске геометрије коју читалац чак и не примећује, већ је имплицитно дешифрира. То су варијанте погледа или перспективе које имају неконвенционалне називе; ради се о перспективи приближавања и удаљавања, или о бочној или вертикалној перспективи. Како било, свака дескрипција простора у роману на пример,

⁴⁴ Иако је перспектива својство тродимензионалног простора, док читалац реципира текстуални садржај, у његово дешифровање и анализирање уноси искуство света у коме се сâм налази.

потчињена је такозваној књижевној перспективи, означеној одређеним карактеристикама, при чему се разликује такозвани „далеки простор“ (у чијем случају се радња дешава по целом свету), „ограничен простор“ (при чему се мисли на простор града, села или било ког конкретног места), „средиште простора“ (овде је у питању седиште појединца, породице државе и сл.) и „импликовани простор“ (Hrbata 2005: 322).

Управо је и у феноменолошкој студији *Видљиво и невидљиво*, циљ Мерло–Понтија био да покаже, како биће субјекта и биће објекта, схваћени у супротности према објективној науци и релативни у односу на њу – не чине алтернативу, већ да је перципирани свет испод или иза ове антиномије, у вези са чиме би неуспех „објективне“ психологије, заједно са неуспехом „објективистичке“ физике, требало да буде схваћен не као победа „унутрашњег“ над „спољашњим“ и „менталног“ над „материјалним“, него као позив на ревизију наше онтологије, на преиспитивање појмова *субјекат* и *објекат* (Merlo–Ponti 2012: 32).

У вези са перцептуалним конституисањем света у Ајвазовој прози користимо се појмовима Мерло–Понтија који нам помажу у феноменолошком опису простора, а који се пре свега односе на биће психизма (или субјект који препознајемо у личности Приповедача у нашој књижевној анализи), а потом – објективни универзум (односно сâм перцептивни свет који је предмет истраживања), то је дакле свет у коме се Приповедач креће и који визуелно детектује и описује. Важно је притом поново нагласити, да се простор испитује и описује управо „телесношћу“ самог јунака (било да је у питању стално именовани Приповедач или било који други од Ајвазових јунака). Колико је телесност битна у перцептуалном конституисању простора, види се из Ајвазовог уверења које говори, да је простор за њега нешто што се налази изван његовог тела и што се бесконачно распростире – „простор је за мене нешто што је у потпуности тамо где нисам ја“ (Ajvaz 2004a: 222), на шта се може надовезати констатација Јосипа Ужаревића у којој се каже, да су људско тело и култура, посматрани са аспекта њихове покретљивости, битно усмерени на „овладавање“ вантелесног и ванкултурног простора. Паралелно са „преводачком“ и „филтрацијском“ функцијом, граница врши још једну, не мање важну улогу – орјентацијску (Užarević 2011: 49). Једнако Мерло–Понти наглашава, да је тело важно као примарно место у познавању света; његово учење тврди да, тело и оно што је перципирано, не могу међусобно бити раздвојени. Овај француски феноменолог

каже да је чулни свет „старији“ од универзума мишљења, јер је први видљив и релативно сталан, а други који је невидљив и садржи празнине, на први поглед конституише целину и има своју истину, само под условом да се ослања на канонске структуре чулног света (Merlo–Ponti 2012: 21/22).

Колико Ајваз истиче важност тела при испитивању феноменолошке стварности види се у његовој тврдњи која каже да „телесни покрети указују на првобитан извор смисла“ (Ајваз 1997а: 8). Становишта до којих он долази у својим есејистичким размишљањима, умногоме се поклапају са онима Мерло–Понтија, што је додатно уочљиво и у грађењу Ајвазових фикционалих светова. Из њих се сазнаје на који начин писац размишља у вези са присутношћу тела – субјекта у простору, његовој перцепцији свих предмета који га окружују, што је видно послужило у грађи лика Приповедача и његовој улози истраживача света у коме живи. „У пољу силе изворног простора тела“, Ајваз каже да „настају не само наши циљеви и смернице наших путева, већ да су у њега срасле речи и мисли својим најдубље сежућим коренима; ови простори избијају чак у реченицама, па их проналазимо и у језичким ситуацијама, у плану говора и мишљења“ (Ајваз 1997а: 11). У сличном духу се могу даље читати и Мерло–Понтијеви постулати о перцепцији света, како оног који видимо, тако и онога који се визуелно не може детектовати, јер Мерло–Понти каже да ми видимо саме ствари, да је свет управо оно што видимо, али да постоји структурна, суштинска разлика између перцепције и истинског виђења, што води отвореном низу усаглашених обавештења, а сан који није *приметан*, а који он такође испитује, није готово ништа друго до празнина (Merlo–Ponti 2012: 15).

Начин на који тело субјекта перципира простор око себе, Хавел објашњава као простор визуелног посматрања који произилази из визуелног искуства при чему се предметима омогућава да ступе у свест субјекта. Тај процес се, притом, састоји из неколико ступњева: најпре долази до појављивања предмета у видном пољу, потом до процењивања њихове удаљености и њиховог узајамног закљона у односу на посматрача. Простор се тако истовремено и види, и не види. Хавел објашњава да се простор „види“ у пренешеном смислу, као нешто о чему знамо захваљујући виђењу, и не види се – јер када би се видео, не би у потпуности могао да буде провидан. Позивајући се на Мерло–Понтија, он тврди, да се простор до краја „не види“ захваљујући предметима који га скривају (Havel 2004: 163). Но, простор се не види и због компоненте времена о чему говори Ајваз, када каже да

су простране области света које нас окружују, невидљиве. Њима не припада само оно што се налази изван просторног хоризонта – у даљини, на супротним странама, или у скривеним унутрашњостима – већ и оно што је изван временског хоризонта – иза граница садашњег тренутка (Ајваз 1997а: 7). Алице Једличкова тврди, да нам се простор „на први поглед показује“ кроз узајамно размештање предмета који нас окружују, и који се налазе у нашем видном пољу. Осим тога, простор стално испуњавамо властитим задржавањем и покретима, проверавамо распрострањеност предмета у простору тактилно, ослушкујемо звукове; чак и када нисмо свесни, непрестано путем чула проживљавамо просторну стварност коју насељавамо (Jedličková 2010: 28).

Из наведених размишљања, могли бисмо закључити, да Ајвазов универзални Приповедач, док посматра простор и неисцрпно бележи сваку појединост из хоризонта видљивог, у коначну слику свега опаженог, реципрочно уноси карактеристике тог простора на основу личног искуства, раније стечених знања, способности закључивања, и на тај начин учествује у ономе што називамо перцептуално конституисање простора. Претерано минуциозан опис свега што се нашло на путу његовог погледа, можда је само несвесна комуникација са имплицитним читаоцем у својству, не „дочаравања“ света у коме се нашао (у коме живи, или који повремено посећује), већ самопреиспитивање, је ли све оно што види, уистину управо тако изгледа, или му је нешто промакло – можда други посматрачи другачије виде свет, односно простор, препознају друге облике, истим предметима приписују друге боје. У вези са оваквим размишљањем, занимљивим налазимо становиште Мерло–Понтија које ипак каже да: „У свему што означава, моја перцепција и перцепција коју други човек има о свету – исте су, чак иако наши животи не могу да се упореде, јер *значење*, смисао – будући да је унутрашња подударност веза сопства са сопством, чисте унутрашњости и потпуне отворености уједно – никад не силазе у нас као подређене перспективи, у вези са чиме се све наше истине као истине, међусобно спајају, и с правом творе један једини систем“ (Merlo–Ponti 2012: 57).

Дакле, из свега наведеног, уочавамо да филозофија рефлексije почиње начелом, да перцепција припада посматрачу (Приповедачу). Како смо од француског феноменолога научили, перцепција и јесте једна од Приповедачевих „представа“ коју он саопштава читаоцу у виду описа путање погледа којом се креће, и набрајања свега на шта притом наилази, чиме се остварује веза између

различитих предмета која се потом синтетише у јединствену информацију. На ово се може додати како се Приповедачев поглед рефлектује, тако што путује до предмета, одбија се о њега, и враћа се ка њему (да би читаоцима био саопштен) као феноменолошка детекција предмета изван његовог тела. По Мерло–Понтију могло би се рећи, да перципирамо саме ствари, да смо свет који мисли себе – или да је свет у срцу нашег меса, док код Ајваза читамо, да гдегод да се налазимо, не напуштамо простор свог личног мита, да је у митском простору затворена свака егзистенција која се открива у начину хода субјекта (Ајваз 1997а: 10/11). У сваком случају, једном када је препозната веза тело–свет, наступа гранање мога тела и гранање света, и сагласност између његове унутрашњости и моје спољашњости (Merlo–Ponti 2012: 144).

Док Мерло–Понти каже да је перцепција у целости посматрачев рад, да му припада као и све мисли, Хавел тврди, да је посматрање у извесном смислу супротност делању. У свакодневном искуству за разлику од активног делања, сматрамо да је чулно посматрање врста пасивне регистрације ситуације у нашој околини, углавном захваљујући томе што је активна компонента чула често несвесна (Havel 2004: 162). Но, на питање могућности одгонетања природе света путем погледа, Ајваз каже, да поглед није само пуко примање слика и пасивност у којој се умирила сва гестикација. Он сматра да је то само варка, инсистирајући притом, да је и халуцинација у стварности телесни догађај, временска и гестикацијска радња, при чему та телесна природа погледа није нешто што је тек случајно и инструментално – већ учествује у природи халуцинације и њеног смисла (Ајваз 1997а: 15). Перцептуално конституисање света се, с тим у вези, код Ајваза препознаје у његовом становишту да је по г л е д конкретан начин ступања у свет, јер представља пут ока који може да се означи различитим тензијама, ритмовима, као и различитим карактеристикама сила. Зато око може да изражава тајну света онога који посматра, може да открива силе које граде овај свет, а из којих се кристализују његови закони и синтакса. С тим у вези, по угледу на Мерло – Понтија перцепцију посматрамо, не само као чулну функцију којом би се објасниле друге, него и као архетип изворног сусрета, пресликаног и обновљеног сусретом са прошлошћу, имагинарним и идејама (Merlo–Ponti 2012: 167).

Коначно, слично објашњење читамо и код Ајваза, када писац каже да – поглед ствара места, предмете из прошлих места, предмета и тела. Од лица са којима се сусреће прво ће направити маске, а њих ће потом ставити на нова лица –

или ће можда пре маске ставити пред збрку црта и боја, коју имају придошли уместо лица, и тако ће променити ту збрку у лик. Сећање и чежња стварају из шарених вирова лица становника града, једнако као што су образовали сам град (Ајваз 2006а: 67/68).

У вези са дијалектиком простора, може се рећи да све антиномије које наводе Мерло–Понти, Хавел и Башлар, проналазимо и у Ајвазовој прози. Пре свега, још у претходно поглављу, представљањем „настанка света из празнине“ (у поднаслову 2.2. „Празнина простора и пуноћа празнине“) дотакли смо се Мерло–Понтијеве дијалектике видљивог и невидљивог. Иван Хавел у вези са дијалектиком простора говори као о субјективизованом и објективизованом простору, чија се подела једнако може аплицирати у опису Ајвазове дијалектике, уколико ову антиномију посматрамо као однос између тумачења простора Приповедача (субјективизован простор) и читаоца (покушај објективног читања и анализе књижевно представљеног простора). Према Хавеловом размишљању, субјективизован простор се посматра са делајућим субјектом који на проживљаван простор гледа изнутра, њиме је окружен и настањује га, што се поклапа са већ представљеним размишљањима Мерло–Понтија и Ајваза. За субјективну рефлексiju простора, Хавел каже да је важан архитектонски простор (као што је ентеријер стана или урбанистички екстеријер), представљен као простор намењен нечему, за лично делање или било какав ангажман. То делање се односи на физичку активност (покрет, заузимање места, сусрет с другима). Док у објективизованом простору, Хавел налази да предмети имају своју екстензију, облик и одређен изглед који се код објективизованог простора односи на геометријски простор (Havel 2004: 158).

Осим Мерло–Понтијеве дијалектике видљивог и невидљивог, Хавеловог субјективизованог и објективизованог простора, код Башлара је дијалектика простора сагледана комплексније у низу различитих слојева. Ради се најпре о дијалектици великог (феноменологија неизмерности) и малог (феноменологија минијатуре), о дијалектици унутрашњег и спољашњег (феноменологија округлог), дијалектици отвореног и затвореног, скривеног и манифестног, меког и снажног. Притом, Башлар топоанализу посматра као систематску психолошку студију предела нашег интимног живота (Bašlar 1969: 35). Иако је случај да Ајвазови јунаци, а најпре сâм Приповедач, више времена проводи напољу (на отвореном простору), него у затвореним просторијама (било да је у питању урбана или

егзотична средина), простор конципиран његовом властитом перцепцијом, само је рефлексивна његовог унутрашњег бића, његова способност да уочи боје и облике који ће му се обраћати метајезиком. С тим у вези се може надовезати следећа Башларова констатација: „простори које волимо неће увек бити затворени. Они се шире. Могло би се рећи да се лако преносе на друга места, у друга времена, у разне планове снова и сећања“ (Bašlar 1969: 85). Интимно проживљени простор, становник у сећању задржава дуго пошто га је напустио, чува успомену на животне ситуације – своје активности, догађаје и искуство везано за становање⁴⁵ (Havel 2004: 205).

3.2. УРБАНИ ПРОСТОР

3.2.1. Ајвазов „градски текст“

Ајваз не глорификује град у односу на било коју другу средину (егзотичну, руралну, или на саму природу) говорећи посебно о његовом постанку, или истичући га архитектуром у односу на неки други простор, или цивилизацијским достигнућима и културним институцијама; већ, самим присуством Приповедача у граду, на интимном и личном ходочашћу приликом кога посећује одређена места као својеврсна светилишта, и где описује различите објекте (у које улази или које посматра споља, било да су у питању стамбени објекти, или културне институције које покадгод попримају улогу сакралних храмова), стиче се утисак о велелепности града коме се посвећује нарочита пажња при мапирању његовог простора – умреженог путевима и путевцима. Зашто је Ајвазовом Приповедачу град важан и зашто не излази из њега, делимично се препознаје из објашњења Луиса Мамфорда који каже, да град ниче у култном седишту које је и крајњи циљ ходочашћа: то је место у коме се породичне или родовске групе увек поново враћају у одређеним временским размацима, јер је у њему концентрисана одређена „духовна“ или натприродна снага која је моћнија и трајнија, шира и космички значајнија од обичних животних процеса (Mamford 2006: 11). Град се на овај начин и у Ајвазовим књижевним остварењима, посматра као својеврстан универзум, пресликани микрокосмос у односу на читав живот човека који се

⁴⁵ Исте појаве је Ајваз, уосталом, описао у есеју „Сусрет с телом“.

посматра као модел макрокосмоса. Данијела Ходрова истиче, да у књижевном тексту, град никада није неутрална позадина или амбијент у коме се јунак налази или кроз који се креће. Он се појављује као „сабирајући симбол конкретне структуре живота, људских односа“, спојен је са конкретним представама – на пример о греху, искушењу, неприродности односа, где чак може да постане симбол пакла, узалудности и мучења духа, народног или субјективног живота. (Hodrová 2006: 25).

Говорећи о урбаном простору у Ајвазовим романима, може се говорити о градском тексту којим су прожети. У свим Ајвазовим романима, чак и у новелама, јунаци живе и крећу се у граду. Осим у *Луксембуришком парку*, где главни јунак станује у Паризу, у осталим Ајвазовим делима, Праг је увек град *genius loci*, било да је у њему исприповедана читава радња романа (*Други град*, *Пусте улице*, *Тиркизни орао*), било да из њега Приповедач креће ка другим одредиштима (*Златно доба*, *Пут на југ*).

Концентришући се на кућу и користећи је као инструмент своје топоанализе, Гастон Башлар каже да је родна кућа у нас урезала хијерархију разних функција становања – ми смо само дијаграм функција становања у тој кући, а све друге куће су само варијација једне основне теме (Bašlar 1969: 45). Ова констатација би у анализи Ајвазове поетике простора, могла да се парафразира у становиште, да када Приповедач пише стално о једном граду који је доживљен као матрица његове куће, што је у Ајвазовом случају Праг, онда су сви остали градови варијације теме представљане причом о Прагу. То ће и сам Ајвазов Приповедач рећи готово у сваком роману, када буде испричао неколико цикличних прича сложених по једном истом обрасцу. По Башлару „родна кућа је здање снова, а читање песника је у својој суштини сањарење“ (Bašlar 1969: 45).

У вези са настанком и постојањем града, Богдан Богдановић објашњава, да настаје и један сазнајни аналошки модел какав раније није постојао, а који човеку омогућава да себе самог може да види ретроспективно, и да готово опипљиво констатује токове своје сопствене судбине, онако, као што може да разјашњава и судбинске етапе својих градова. Без града, каже Богдановић, човек је аисторично биће, колико због паралелног настанка *града* и *писма* који се преклапају, толико и због чињенице, што је сâм град, чим се појавио, био једно својеврсно, моћно, надјезичко *писмо* – сложена и драгоценa идеографија, коју и дан–данас чак и

модеран човек, ако пожели, и ако се елементарно потруди, може без великих тешкоћа да прочита (Bogdanović 1994: 18/19).

У вези са „читањем“ града, Данијела Ходрова каже, да се текст града састоји из много текстова, из низа знаковних система који међусобно комуницирају. Текст града постаје многозначан, и с тим у вези је само одређеној малој групи упућених појединаца разумљив, те у својој основи остаје загонетан. Та загонетност (текста града), додатно се увећава накнадно унетим елементима као што су сан, ноћ, грозница субјекта који се креће кроз град, његово лудило изазвано конфузијом детаља, другачијим стањем свести (Hodrová 2006: 119). Из навођења Ходрове, евидентно је да се одвојено може говорити о тексту града, који би требало да обухвата све врсте текстова којима је описан унутрашњи и спољашњи град, што подразумева дискурсе и семиотичке системе као што су архитектонски текст, ликовни, филмски, књижевни и други, или чак лична искуства посматрача, док се истовремено може говорити и о градском тексту – који подразумева књижевна дела писана у граду или о граду. Управо на основу оваквог становишта, и о Ајвазовој прози романа се може говорити као о градском тексту, у коме се препознаје урбани писац који испитује свој родни град, што он готово увек чини док се пешке креће кроз његове улице и скривене путељке.

Здењек Хрбата у својој обимној студији о простору у књижевном тексту каже, да је у наслову Ајвазовог романа *Други град*, јасно означена идеја друге стварности, других догађаја, других градова који постоје у нашој непосредној, додуше „невидљивој близини“, уз постојећи свет који познајемо и коме верујемо. Таква представа, у својој суштини, има своје древне корене: свет је прекривен знаковима, шифрама и тајним речима, то је савијени пергамент са хијероглифима који позивају да буду дешифровани (Hrbata 2005: 434).

Ако читамо Ајвазов градски текст, као субјективни запис о простору који сâм настањује, с тим у вези можемо консултовати значења Ивана Хавела о грађи субјективизованог простора, за који он каже да је саставни део уопштеног изграђивања света у коме човек дејствује и живи. „Човек се ‚договара‘ са светом о томе као би свет требало да доживљава (као и себе у том свету)“, каже Хавел. „Ово договарање је изразито реципрочан процес: изграђивани свет је амбијент за дејствовање, али само дејствовање је уједно претпоставка већ изграђеног света. Овде се сусрећемо са уједињујућим кружним принципом који је пропратна појава

(или чак саставни део) сваке двосмерне и развојне когнитивне интеракције. Ради се о принципу херменеутичког круга⁴⁶ (Havel 2004: 180). Ово становиште Хавела је изречено у вези са његовим објашњењем субјективизованог простора, али и даљег тумачења појма енактивне⁴⁷ архитектуре. Слично тумачење перцепције простора, проналази се и код Јосипа Ужаревића, према коме свет (спољашњи простор) садржи тело, али и тело на свој начин садржи простор; мозак, који пак у читавом систему врши функцију својеврсног натпростора, садржи како пројекцију тела, тако и пројекцију спољашњег света, посредовану телом (Užarević 2011: 62). Овакав начин перципирања простора одговара оном делу из првог поглавља у коме Ајваз говори о субјективизацији и објективизацији простора, односно да субјекат настаје из простора једнако колико сâм учествује у његовом конституисању.

У Ајвазовим романима се архитектура појављује и препознаје у форми својеврсног градског текста у вези са навођењем конкретних зграда (музеја на пример), установа (факултета, библиотека), или неких конкретних објеката (црква, таверни, ресторана), потом тргова, улица, мостова и кеја. Неретко се дешава, да посматрач, најчешће лично Приповедач, до најситнијих детаља описује фасаде, штукатуре, прозоре, пролазе, чак и тротоар по коме хода. Распоред објеката неког града (реално постојећег) који читалац познаје, увек је јасно препознатљив. Уколико се као такви (градови) спомињу у приповедачком свету, то је најпре стога, да бисмо се више уверили у њихову трансформацију, или да бисмо открили да ствари нису наизглед онаквим каквим се чине, те као

⁴⁶ Ова Хавелова констатација делимично подсећа на принцип мебијусове врпце – реципирања и обрађивања садржаја који субјект когнитивним надражајима перципира из спољашње средине, које потом процесуира и повратно шаље назад у спољашњу средину, нешто о чему је писао Јосип Ужаревић, како се примају информације из спољашњег простора.

⁴⁷ У књизи Марка Роуландса (Mark Rowlands) *The New Science of the Mind* под енактивизмом се подразумева могућност, да се спознаја увеличава кроз динамичку интеракцију између дејствујућег субјекта и његовог окружења. Енактивизам тврди, да је простор (или окружење) оно што сами селективно стварамо кроз властиту способност да узајамно дејствујемо у свету (Mark Rowlands 2010). "Chapter 3: The mind embedded §5 The mind enacted". *The new science of the mind: From extended mind to embodied phenomenology*. MIT Press. pp. 70 ff. ISBN 0262014556. Rowlands attributes this idea to D M MacKay (1967). "Ways of looking at perception". In W Watthen-Dunn. *Models for the perception of speech and visual form (Proceedings of a symposium)*. MIT Press. pp. 25 ff.).

извор: [https://books.google.rs/books?id=Aiwjpl-](https://books.google.rs/books?id=Aiwjpl-0hDgC&pg=PA70&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

[0hDgC&pg=PA70&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.rs/books?id=Aiwjpl-0hDgC&pg=PA70&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) на основу

https://en.wikipedia.org/wiki/Enactivism#cite_note-Rowlands-2

посматрачи треба да посумњамо у истинитост и веродостојност властите перспективе и способности уочавања предмета (што, свакако, треба да још више распламса и изазове радозналост путника–читаоца и подстакне га на истраживање и анализу свега на шта током свог пута–читања наиђе). Треба притом имати на уму да, како Хавел упућује, архитектински простор није само сваки простор који је изграђен и настањен, чак ни сваки простор који је припремљен, промишљен или израђен за становање, већ такође, онај простор који својом архитектонски ухваћеном, претвореном, и на ненасељени амбијент, упућујућом полисемијом, ословљава становника, и позива га на доживљај нескривености, а некад на доживљај скривања значења становања (Havel 2004: 209). Значи ту није битан само спољашњи изглед зграда, већ и сценски декор који проналазимо унутар описаних домова (места становања) или ентеријера простора намењених у друге сврхе.

Зато је важан и драгоцен сваки податак на који успемо да пронађемо (препознамо као такав), јер не знамо каква му је провенијенција и на шта упућује. Као што је могуће пратити архитектуру града у Ајвазовим романима – његов субјективизован простор који се чита, као било који текст напомена о грађевинама и њиховим локацијама, једнако се о роману може говорити као о грађевини – архитектонској конструкцији, која израста на темељима различитих идеја, мотива, загонетки које треба решити. Истраживањем и проверавањем сваког упута, напомене, потсетника, паралелизма, опаске и размишљања, у Ајвазовом тексту настају бројне дигресије, чиме се архитектура романа стално увећава, и непрестано се тиме мења. Оно што је интересно за читалачку рецепцију, то је да „потенцијална“ архитектура никада није иста. На пример, читалац по сопственом избору може да прати неки „путоказ“ (што може да буде име неког уметника, научника, назив књижевног дела или нека скулптура, научно откриће, слика или природни феномен) на шта га Приповедач стално упућује, или може да одустане од истог. Тако да читање–истраживање, или да кажемо путовање, кроз Ајвазов роман, стално неједнако траје, оно се повећава, или се скраћује, и никада није исто за два читаоца.

Ходрова слично каже, да уколико град може да се чита као књига, онда је за сваког читаоца то другачија књига, будући да неко може да је чита као енциклопедију, или да се њоме прошета као туриста са бедкером у руци, да прати одређене трасе или тематске округе, неки могу да је читају као дневник који

описује својим свакодневним путевима–записима, а неко текст може да открива и одгонета као езотеричан текст и да у њему тражи свој иницијацијски пут. Сваки читалац чита своју књигу града, књигу свог града, и свако од њих ту књигу уједно и пише (Hodrová 2006: 94).

Дефинишући прозу деведесетих година прошлог века, Лубомир Махала је описује у духу постмодерних тенденција које он препознаје у виду неспутане имагинације и интертекстуалности. Оно што се из тог описа може издвајати као путоказ којим би се управљало истраживање и описивање простора Ајвазових романа, јесте следећа Махалина констатација, у којој се препознаје директно алудирање на стваралаштво Михала Ајваза:

Велики део имагинарне прозе у вези је са конкретним, изразито семантизованим простором, најчешће са хронотопом града или велереграда (најчешће Прага), уз изобиље бизарних простора, тајанствених, забачених места, подрума и ходника који се често претварају у лавиринт. У оваквом амбијенту који, од давнина разбукује машту, елементи модерне цивилизације (као што су све врсте реклама, компјутерске игре, средства масмедија и сл.) добијају митску диспозицију, заједно стварају нововековну митологију. Ауторска имагинација пак, омогућава да се иза тајанствених, ништа мање реалних места, пронађу нови простори, настањени загонетним житељима, или да се на улици сретне пароброд, парне саонице са оргуљама, или да се сретнемо са шкољкама, гуштерима, реалним и потпуно измишљеним животињама. Карактеристични су мотиви и теме прашуме или џунгле, губитак комуникације, апокалипсе, чекање на Искупитеља (односно на његов долазак) (Machala 2008: 286).

О могућности тражења и сагледавања нових и другачијих простора од оних који су нам познати, у Ајвазовој прози препознаје и један од књижевних критичара који пише о могућим световима Михала Ајваза, Јан Лукеш када каже: „Тражење могућег другог града за њега (Ајваз) је тражење тајновитих звукова живота, тражење његових нових димензија, везивање за игру у коју га је сместио тај нови свет“ (Lukeš 1993: 1). Неретко се дешава да, у Ајвазовој прози, долази до укрштања или паралелног постојања различитих градова у истом простору, али у некој врсти различитих димензија. У вези са начином на који Ајваз приступа грађи фикционалних светова, приметно је да се у феноменолошком путу погледа он најпре упознаје са постојећом стварношћу. То подразумева да, његов Приповедач, живи или путује у градове који реално постоје. Најчешће је у питању Праг, али и други градови који су нам препознатљиви – Париз, Братислава, Будимпешта, Рим. Већ у чешкој прози 19. века, у књижевном опису града преовлађује Праг као *genius loci* (код писаца као што су Маха, Јирасек, Свјетла,

Арбес, Мрштик). Здењек Хрбата каже да је једна од најизразитијих варијанти књижевног града који није пуки објекат већ само амбијент радње, јесте његово схватање и доживљавање као бића и као двојника.

Шта заправо значи стилизација града као двојника? Она пре свега означава основну промену места које је до сада било предмет јунакове чежње, дакле нешто што је од човека било раздвојено и што је постојало изван њега (у моменту достигнућности наступило је разочарање), у нешто што је заправо његов саставни део, својеврсни унутрашњи субјекат у субјекту, следећа димензија свести. Место остаје нешто, што човек носи са собом као љуштуру, што без њега *de facto* не постоји. Граница између места и човека, доводи се у питање и бледи (Hrbata 2005: 403 цитирано према Hodrová 1994: 97).

Пластичност света у коме живе Ајвазови јунаци, уверљиво је приказана минуциозношћу описа свега на шта Приповедачев поглед наилази, онога што му привлачи пажњу, и онога што нам индиректно саопштава кроз приказ или препричавање некакве згоде (нечега, чему сâм није присуствовао, већ је од некога то чуо). Међутим, да се не ради о пукој мимези постојеће стварности и њеном незанимљивом приказу, уверава нас низ елемената које смо већ навели и препознали у вези са описом магијског реализма и надахнутошћу надреалистичким мотивима. Слично у вези са овом темом говори и Хрбата, сматрајући да, уколико бисмо покушали да организујемо ликове и функцију градова у савременој књижевности, што би донекле обухватило њихове основне аспекте, требало би најпре истаћи два супротна пола, и тиме створити два различита концепта. Са једне стране би онда могао да се препозна необележен град, као место збивања неке радње, где је град свеприсутна, непокретна кулиса. Док с друге стране, град може бити конституисан књижевним текстом, и сâм се стапа са интенцијом писања. На тај начин град постаје активни елемент или фигура самог приповедања. Ипак, реалан књижевни град настаје у неком међупростору где се у амалгаму стапају узор, реминисценције, митови, идеје и имагинације (Hrbata 2005: 405).

Назнаку оваквог књижевног фона затичемо у целокупном Ајвазовом књижевном остварењу – започетом стихованим композицијама обједињеним у збирци песама *Убиство у хотелу Интерконтинентал*. У њима препознајемо оно што називамо матрицом Ајвазове касније настале прозе (приповедака, новела и романа), где ће се изабрани мотиви урбане средине (града, његових локација, постанка и сећања), као и начин њиховог приказа и књижевна обрада, поновити.

Најфреквентнији и најочљивији мотиви су мотиви Прага, празних улица, мостова, често посећиваних таверни, пронађених тајанствених књига, знакова, путева и путовања; али, у граду су присутни и источњачки мотиви као што су Хималаји, Непал, Малаја, тигар, џунгла, статуа Буде – које доводимо у везу са егзотичним простором Ајвазове прозе. Но, овде се по први пут сусрећемо и са идејом паралелно постојећег другог, непознатог и застрашујућег града, из кога вребају чудовишта, често персонификована у виду грабљивих немани.

Двадесетак песама тематски се може поделити у пар одељених и јасно издиференцираних Ајвазових литерарних замисли; у питању је најпре опис простора града, његово мапирање и текстуално дешифровање, филозофско самопотврђивање бића у свету, као и одељивање света на свакодневне и фантастичне призоре. Поетика простора се препознаје у вези са приказом и описом градског амбијента, било да је у питању већ поменути Праг, или какав други познати град, или потпуно непознатно и неименовано градско подручје.

У својој обимној студији о граду и његовом тексту,⁴⁸ Ходрова наводи, да је оснивање града један трајни процес који се никада не завршава, што и ми можемо пратити када је у питању Ајвазов књижевни развој, настајање и мењање његових романа у којима је амбијент града увек важан, а чије је портретисање започето управо темама представљеним овом збирком песама. Оснивање града, каже Ходрова, започиње увек на сличан начин – тако што се од „дивљине“, „нетакнуте природе“, отргне један део који је изабран као важан за обављање религијских ритуала. Град постепено својим израстањем и развијањем „цивилизује“ дивљину. То значи, да се дивљина на неки начин кроти и потчињава; а све оно што је било страном или свето, уколико се радило о култним местима, доживљава се као непријатељски елеменат, и стога се при заснивању нове насеобине прекрива властитим култом. Други израз за култивизацију града – његова текстуализација (Hodrová 2006: 37).

Описану текстуализацију Прага препознајемо у Ајвазовој првој песми „Město“ („Град“) уврштеној у ову збирку, и читамо је као праформу, праматрицу

⁴⁸ Студију Ходрове коју спомињемо односи се на обимну монографију *Citlivé město* (2006), иако је и у другим делима (једнако белетристичким и теоријским), ауторка изразито посвећивала пажњу топографији и анализи простора у књижевности; на пример у прози *Trýznivé město* (1999) коју сачињава трилогија романа (*Podobojí, Kukly u Théta*), у есејистичким саставима *Město vidím* (1992), *Mista s tajemstvím* (1994), као и у зборнику посвећеном поетици различитих места *Poetika míst* (1997), чији је била уредник.

свих каснијих мотива његовог књижевног интересовања за истраживање простора. Она је зора његове поетике. У овој композицији пратимо скенирање простора песниковог родног града у коме оживљава сећање из прошлости, које се потом преплиће са архитектуром савременог места у коме сâм живи. Стихови звуче као митски запис древног обреда који се изводи на улицама познатог града. У песми се град јавља као праоблик храма, легитимно испуњавање простора свим његовим квалитетима – бојама, звуковима, мирисима, култовима, чудним становницима, и још чуднијим симболима за које се не зна, да ли су тајно писмо или тек пуке жврљотине на зиду. Читава, касније настала Ајвазова поетика прозе, започиње следећим стиховима:

Пре пет хиљада година ту постојао је град
са пирамидама златним
што влтавске окруживале су обале. (Ајваз 1989: 7).

Град није одмах именован, јер у сливу Влтаве могло је да поникне било које станиште. Међутим, тек из каснијих стихова, препознаје се исто оно место где се данас налази златни Праг. Због паралелног постојања ова два града, чији је настанак и спољашњи изглед временски удаљен пет миленијума, везе које их спајају постоје, али су веома крхке, тешко уочљиве и мало разумљиве, јер како песник каже: тај пређашњи–град разорила су дивља племена, те је зарастао у прашуму. Међутим, о његовом постојању и давној слави, сведочи извесна књига у једном од прашких антикваријата, која је исписана чудним знаковима што су подсећали на пауке; но, иако је писмо непознато, а порекло књиге обавијено тајанственошћу, песник констатује, како је ипак могуће разумети њен садржај, јер док држи отворену књигу пред собом, на њу падају сенке и светло из баште, у чему се препознаје песма богова са главом тигра (ово је поново евидентан мотив који Ајваз и касније користи, и налази се у директној вези са азијским божанством Тамуз које је у Ајвазовом првом роману преименовано у Даргуз).

Наслеђе тог древног, али данас уништеног града, није нестало; оно живи у самом средишту живота становника Прага. Песник каже да архитектура, односно просторни план Прага, почива на темељима и нацрту срушеног града. Оса која може да се повуче кроз три трга, почев од Староградског, кроз Хавелски до Вацлавског трга, сачињава трасу којом се некада кретао древни култ којим су се одавале почасте различитим божанствима. Ходрова у наведеним трговима проналази улогу средишта (или чак псеудосредишта) града у прашком контексту

(Hodrová 2006: 158). Због правца кретања трасе препознаје се и антички Decumanus Maximus дуж кога су се налазиле златне сфинге, и у песничкој митопоетици изводиле ритуалне процесије – што је управо мотив који нас подсећа на Египат и доба фараона, којим се увеличава велелепност и значај града кроз који се песник креће, и о коме сада пева. Ова својеврсна химна прошлости, сећању и древном миту о оснивању града, издваја као важан топос – универзитетску библиотеку, стиховима нимало случајно, смештену управо изнад пећине где су се налазили похрањени свици са спевовима у којима се описивала велика теомахија. Чак и име таверне *Код златног тигра* има везе са поменутиим мотивом тотемизованог божанства.

Дакле, кроз наведене мотиве у стиховима прве песме, пратимо транспоновање форми из једног времена у друго, у потпуно истом простору. Обитавалиште, насеобина или град, мења своје лице, али његови ритмови, животни сокови остају исти. Спевом о древној магији града, о ритуалним путевима, скривеним дворанама са благом које позива на откривање и одгонетање тајне, о скривеним значењима различитих локација у граду, о храмовима и култовима са њима повезаним, лирски приповедач постаје врховни свештеник божанства које он назива Мајком богова, а чији је храм био смештен на локацији данашњег Народног музеја. У вези са мотивом Мајке богова, Луис Мамфорд нам пружа додатно обавештење које се односи на владајућу улогу жене у погледу најстаријих религиозних митова у којима се доминантна женственост манифестује кроз дивље атрибуте сачуване у ликовима хиндуистичке богиње Кали или месопотамијског божанства Тијамат, док је култ Кибеле – Велике мајке, стигао из Азије и био пригрљен на тлу Европе у форми Деметре – Мајке жетве (Mamford 2006: 26/27). Женска божанства у блиској су вези са сталним насеобинама и стаништима, а у Ајвазовој песми *Град*, управо у опису Велике мајке, препознајемо Кибелу, древно азијско божанство са одговарајућим панданима у римској и грчкој митологији.

Као што смо у првом поглављу већ поменули, код Ходрове се говори и о лику такозване – црне даме, коју делимично можемо поистоветити са представама ових поменутих божанстава, али она може бити и песников двојник оличен у женском принципу, која се појављује у својству његове *anima*-е. Занимљиво је ипак, да Ходрова издваја једну другачију слику Прага као зле Мајке, говорећи да представа овог архетипског обрасца иде од улоге „*mater nutrix*“ (брижне мајке и

сестре) ка полу „mater terribilis“ (ужасне мајке) и тамног бића, које се доводи у везу са пропашћу града, његовим падом, потопом, владавином злих бића, која се иначе појављују како у Ајвазовим песмама, тако и касније у његовим романима (Hodrová 2006: 153). Ове неуобичајене карактеристике, Ходрова приписује и чешкој пророчици Либуши која прориче славну судбину Прага – а чија се личност једнако може назрети у овој првој Ајвазовој песми.

Мамфорд каже да се кућа, село, чак и сâм град, могу посматрати као једна велика жена. Своје тврдње он образлаже и налазом, да у египатском хијероглифском писму „кућа“ или „град“ могу да стоје као симболи за мајку. „У складу са тим, примитивније грађевине – куће, собе, гробнице – обично су округле, као и прва здела, која је по грчкој митологији направљена по угледу на Афродитине груди“ (Mamford 2006: 14).⁴⁹

Топос музеја композиције *Град* притом није случајно изабран, будући да је национални музеј носилац националног идентитета, сећања, самоспознаје, традиције једног народа. Но, сâм град јесте истовремено један велики музеј у коме се сабира становништво, његово усмено предање које се преноси на следеће генерације, као и искуство, сва сећања и материјална добра. Како Мамфорд каже, од самих својих почетака град се може сматрати структуром која је посебно опремљена за чување и преношење цивилизацијских добара, довољно сажета да пружи максималне могућности на минималном простору (исто 31).

Ходрова о музеју говори као о месту сећања, и истовремено као тексту за себе у оквиру текста града. Музеји су оснивани у периоду за који је било карактеристично тражење сећања народа и града, али истовремено и у периоду када је спољашња организација града стално била слабљена као последица ширења града и његовог прожимања „дивљином“ са њеним меким стилем. Музеј представља енциклопедију града „заустављеног“ у покрету, с тим у вези – мртвог града (јер се сећања града скупљају управо онда када је град угрожен и сл.) (Hodrová 2006: 128).

⁴⁹ У вези са геометријским обликом у Ајвазовим романима, у уочљивом контрасту се односи кружни облик острва у *Златном добу* са архитектонски оштрим, коцкастим угловима европејске насеобине која је штрчала празна. Приповедачу је на острву водич и пратиља све време Караел, његова супротност или дуга половина његове личности. Док он представља неког ко долази са континента на коме је поникла логика, Караел живи окружена водом, на острву где је европска логика неприменљива и неразумљива.

Слично мотивима из романа *Други град*, где Приповедач делимично бива посвећен у мистерије, паралелно постојећег града Прагу, захваљујући Алвејри – ћерки врховног свештеника, и овде у песми “Град“, уз помоћ непознате жене, песник постаје свештеник тајанственог култа; он добија посвећено име Моарах, што значи смарадно крило бога Аха, како сâм објашњава, у чије тајне ће га упутити управо њен отац (поновљен мотив из поменутог Ајвазовог првог романа). У духу откривања града и његових “корена” односно пратемеља, песник каже, да “само име Праг потиче из изворног језика и да очигледно означава бунар посвећен демону Аху” (Ајваз 1989: 8).

У вези са тумачењем значења симболике прага, Богдан Богдановић каже да се, камен у ливади или такозвани камен–станац (онај који се не може померити), означава и као “гвозд” или “праг”. Често се користи за израду кућних прагова, јер је веома жилав и отпоран на хабање. Али, камен – праг, у архаичном систему дејстава, има и далеко важнију улогу. Он раздваја подземни свет од овоземаљског света, и зауставља зле силе које увек надиру одоздо. Сличну симболичку функцију има и кад је исклесан као кућни праг (Bogdanović 2011: 241/242). Ово тумачење познатог архитекте наводимо, јер управо оно подсећа на поменути Ајвазов хтонски свет коме бунар служи за конекцију са надземним светом. Осим тога, град Праг и добија име по исклесаном кућном прагу како је то пророковала митска личност Либуша, чешка пророчица и владарка. У њеном лику, поново у вези са оснивањем града, Ходрова налази блиску повезаност са топосом Вишеграда (древним језгром савременог града), и сматра да Либуша књижевношћу и митом приписаним карактеристикама, у себи синтетизује различита божанства, те јој се с тим у вези приписују улоге – мајке, владарке, богиње и краљице.

У већини песама Ајвазове збирке присутна је песникова потрага за суштином бића, за откривањем тајне, која није нигде конкретно именована или дефинисана, као и потреба за препознавањем скривеног “блага”, што може да упућује на најшири могући спектар различитих појмова, будући да благо не мора да се односи само на материјалне драгоцености. Градови не нестају већ само мењају свој облик, а кроз време и своје име. На рушевинама једног наслеђа, настаје други град:

Наслеђе порушеног града пак није nestало.

Оно не живи на периферији, као што бисмо могли помислити,

veћ у самом средишту нашег живота (Ајваз 1989: 7).

Тема града јавља се и у другим песмама, што се препознаје по мотивима конкретних локација најчешће у Прагу. То су: „Holešovice“, „Syakusy“, „Kavárna Slávie“, „Pařížská třída“, „Bufet u Labužníka“. Док читамо песму „Holešovice“ („Холешовице“) препознајемо оно што бисмо у духу чешког песника импресионисте – Антоњина Сове, назвали бисерима субјективног, најинтимнијег песничког расположења; то су утисци које је, овде Ајвазов лирски приповедач, понео са улица којима пролази, времена у коме живи, дијалога са људима које среће; меланхолија и субјективни песимизам, преовлађујуће су песничко расположење због атмосфере доба у коме живи. Песма је запис у личним шифрама, својврним порукама упућеним самоме себи. У њима се проналазе фрагментарна размишљања о путовању у потрази за есенцијом, али и одјек духа времена који је владао током осамдесетих година пре Плишане револуције, о чему читамо у стиховима:

Путовати кроз празне станове по познатој стази
што по избледелим теписима утабаше
путници управљени ка Азији, и ноћне животиње; (Ајваз 1989: 11).

Мотив града понавља се и у песми „Syakusy“ („Сиракуза“), што је име античког града–државе, најјачег медитеранског полиса који је одолевао освајањима Атине и Картагине. Прослављен и као родно место чувеног математичара Архимеда који, бранећи град, али и своје научне идеје, губи живот на његовим улицама. Овај мотив искоришћен у Ајвазовој песми, јасна је денотација борбе пред освајачима и туђинима, као и инсистирање на интелектуалном пркосу пред примитивизмом савременог доба који препознајемо у уводним стиховима, где се наводе она места у граду која су врста енергетских поља; то су и тачке окупљања интелектуалне елите, бесмртника који представљају неку врсту везе различитих категорија времена на истом простору:

Некад се случајно сусрећемо:
ми што живесмо на сиракуском двору
као филозофи, астрономи и архитекте.
Сусрећемо се у таверни на окретници трамваја,
у ноћном возу,
на смрдљивом насипу под луком моста (Ајваз 1989: 14).

Прашка кафана *Славија* магично је место и врста портала за пролаз у други град о чему ћемо поново читати у првом Ајвазовом роману, као и у песми „Kavárna Slávie“ („Кафана Славија“), где пратимо песникову шаховску игру са везиром која се игра у песников живот. Овде присутни надреалистички мотиви јављају се у вези са шаховским фигурама у облику шкољки које су још увек живе и слободно се померају по пољу. Ради се о назнаци живих морских створења која се крећу по реалном граду, иако је само њихово присуство на овом месту потпуно фантастично, и представља нејасну претњу самом песнику. Готово у свакој песми препознају се назнаке о необичним, паралелно постојећим житељима другог града – демонима, животињама и чудовиштима, док песник саопштава да је “стварност још фантастичнија“ (Ајваз 1989: 15). Чудовишта вребају свуда, у фиокама писаћег стола, у гардероби библиотеке, у гостионицама, на полицама иза књига, на најнеочекиванијим местима о чему читамо у песми „Zvířátka“ („Животињице“):

Гардероберка у универзитетској библотеци забавља се тако
што нам у цепове капута, гура чудновате животињице
док седимо у читаоници (Ајваз 1989: 25).

Тек је у композицији песме „Zásuvky“ („Фиоке“), делимично наговештена песничка намера у вези са оживљеним страховима транспонованим директно из ноћних мора у песников живот:

У тами фиока труле рукописи,
што натапа их отров унутрашњости намештаја,
раствара значења речи и мења речи у имена демона.
(...) да бисмо то разумели, било би потребно
да прихватимо постојање света о коме не желимо ништа да знамо,
а који се пак граничи са нашим светом.
Фиоке ће прогутати све наше текстове (Ајваз 1989: 27).

Својим мотивима, стихови подједнако упућују на мистериозне становнике другог света у форми грабљивих риба, баракуда и латимерија. Сличне мотиве Ајваз касније користити у описивању другог града, и образовању паралелно постојећег двоструког света, када буде говорио о ражи и ајкули које прогањају Приповедача у истоименом роману. Међутим, уколико стихове читамо у метафоричном значењу, одложени рукописи писаца и филозофа по фиокама, сведоче о добу цензурисаних текстова услед тоталитарног система који је искључивао било какво слободно изражавање. Лирски приповедач овде говори да

у тами фиоке рукописи почињу да труле и да се преображавају у нешто што ни на који начин није требало да буду. „Значења речи посташе имена демона“, каже песник. Ако би се такав текст затекао на дневном светлу, из себе би одисао непријатељски мирис мора; и ево где се по први пут сусрећемо са Ајвазовим мотивим преображеног града и његових становника. Песник каже, да бисмо се приближили лепоти садржаја и мисли поменутих рукописа, сада „разложених у подморском даху и музици брачића“, било би потребно да „прихватимо егзистенцију света о коме не желимо ништа да знамо“. У томе препознајемо својеврсни водич у откривању необичности свакодневице, поетику која свакој небитној ствари даје нова, чак мистична значења. Но, ова песма слично осталима, у себи носи дах меланхолије, песниковог разочарања и песимизма, будући да закључује како му такви рукописи више не припадају, и да ће их на крају фиоке ипак све прогутати, будући да закључује, како „никад ништа не створисмо до, кантате за јата латимерија из тајанственог мора“ (Ајваз 1989: 27).

Док анализира поезију Хелдерлина, у есеју који се зове „Vzpomínka a zrození slova“ („Успомена и настанак речи“), Ајваз говори о знаковима у поезији и могућности изражавања саме идеје живота кроз стихове:

Поједини материјали који се нуде песнику, памте свој властити живот, властити свет који одјекује у њиховом личном тону; тај тон предмета притом, не поништава смисао који би требало да буде изражен, како би се могло чинити. Смисао који је представљен у делу не постаје мртва идеја само захваљујући томе, што се сусреће са тоном од кога одјекује предмет теме, и у том сусрету се мења, јер зарања у живот предмета, нестаје у њему и истовремено се у њему обнавља, при чему проналази своје дивље корене, своју уграђеност у силније токове, у оно што Хелдерлин назива ‘идејом живота уопште’ (Ајваз 2006b: 151).

Из текста издвојеног цитата, постаје јасно зашто Ајваз, на пример, бира да пише песме о граду и његовим локацијама – било да су у питању музеји, крчме, старинарнице, библиотеке или саме улице, мостови и тргови, будући да свака од њих живи властитим животом, и носи у себи памћење различитих времена. Кроз мотиве којима је сваки амбијент индивидуално представљен, обогаћује се искуство посетилаца и посматрача (заправо самих читалаца), као и садржај изабраног простора. Кроз микросвет простора одјекује одговарајући тон који не поништава смисао и суштину предмета, те самим тим, смисао простора представљен у песмама, није мртва идеја. Идеја о граду као о живом бићу (развијена кроз одговарајуће мотиве повезане са конкретним местима у Прагу),

којом се простор града представља, прожима и зарања у живот предмета и уграђује се у метатокове чији је саставни део.

Дакле поред тема о простору града, о личном путу, о надреалистичким, фантастичним приказима у животу тог града, важна идеја коју пред читаоце песник упућује јесте и перцепција постојећег света, начин на који се оно што мислимо да видимо представља људима, уз песникову демистификацију тог виђења. Онеобичавање простора песниковог интимног света – света његовог дома, најављена је уводним стиховима песме „Turisti“ („Туристи“):

У мом последњем стану често ми се дешавало
да када се ујутру пробудим
у просторији већ буде нека туристичка експедиција (Ajvaz 1989: 17).

Слични мотиви преклапања двају светова поновиће се у приповеци “Psaci stroj” („Писаћа машина“) и у роману *Други град*. Чак и у роману *Златно доба* у прашком стану студенткиње глуме која у њему поставља представу о Одисеју, симболично се најављује вечито путовање и кретање кроз простор. Оно може започети у затвореном простору стана, или се у њему може све време одвијати, или стан можемо да посматрамо као врсту трансценденталног простора који се преклапа са неким паралелним димензијама из којих стижу радознали посетиоци – туристи, жељни да виде артефакте који припадају приповедачевом обичном животу, као што су *кинеске фигурице, кутије за чај, стаклене кугле* или садржај фиока радног стола. Посета странаца интимном простору приповедачевог живота својеврсно је отуђење тог простора, или врста деперсонализације, будући да нам заправо ниједан простор не припада, ми нисмо његови власници. Из стихова којима се ова композиција завршава сазнајемо о елементима и суштини тог простора у коме се налази лирски приповедач:

Ниједан простор није затворен,
ниједан простор није наш посед.
Простори припадају чудовиштима и сфингама (Ajvaz 1989: 18).

На овом месту делимично препознајемо песникову теорију спознаје која каже, да се право сазнање рађа тек онда када се све спознато заборави, што упућује на чињеницу, да када се стари поредак, сујеверја и предрасуде коначно напусте, тек онда је људски ум спреман да прими нова знања. Напуштањем становишта која су изнели Кант или Хусерл, песник не стиче само нова знања, већ увид, да је живот само авантура коју лично осмишљамо и испуњавамо

синтетизованим формама свих садржаја који представљају наша преживљена искуства, или барем жеље у реализовање снова.

У интервјуу за лист *Tvar*, Михал Ајваз говори о идеји у вези са којом је писао песме, где се може разумети извор необичне структуре саме збирке која стоји на граници између прозног текста и поезије, жанровски потпуно неодређеног књижевног састава којим се изражавају филозофске идеје, надреалистички мотиви, али и изразито субјективни песнички садржаји. У мешавини различитих утицаја, препознајемо Ајвазов јединствени концепт синтетисања интермедијалних утицаја који ће постати све присутнији елемент његове прозе, објављене након ове збирке песама.

Сећам се шта ме је тада интересовало, каже Ајваз. Тада сам сањао о томе како је могуће пронаћи заједнички извор искуствима која се обично схватају као веома удаљена – то су на пример теоријска размишљања писана појмовним језиком, опажаји различитих чула, дејство имагинације, гротескни хумор, успомене, митови, штиво других писаца, укључујући и ауторе ниских жанрова. Вероватно да такво јединство уистину постоји, али више не мислим да ћу га достићи, нити се око тога трудим, иако се свакако незнатни реликти старе илузије могу и данас пронаћи у ономе што пишем (Ајваз 2005b: 4).

У вези са наведеним текстом, закључујемо да је препознавање матрице Ајвазове прозе вишеструко повезано са пишчевом првом збирком песама; најпре по издвојеним и наведеним мотивима илустрованим изабраним стиховима, тако и самом констатацијом, да је њена срж састављена од различитих извора, утицаја, жанрова, у чему се пре свега препознају интертекстуални утицаји, који ће у романима бити допуњени бројним мултидисциплинарним елементима. Осим тога, уочљиво је да и лирски субјект перципира свет својим телом, најпре кретањем кроз простор, потом уочавањем многобројних трансформација у изгледу града у коме живи, његовом текстуализацијом, кроз записивање субјективних импресија.

Својеврсни преднацрт првог Ајвазовог романа *Други град*, којим се тематика и топос града постављају као стални елемент његове поетике, била је и збирка приповедака *Повратак старог варана*. Текст приповедака ове збирке сачињава и органско јединство са претходно представљеном збирком песама, како то примећује и Здењек Смолка, истичући да је основни принцип грађе у оба дела исти: пре свега се ради о томе да је логичан, реалан простор Прага, нарушен фантастичним представама које ипак не ремете илузију стварности. „Не ради се о текстовима који су отргнути од свакодневице, који живе, расту и умножавају се

неовисно о вантекстуалној стварности“, како Смолка примећује, „већ је у питању прерада нашег искуства, целокупног искуства неискривљеног хипертрофијом рационалности; то је примордијално искуство, чије смо језичко мишљење – сачувано из прадавних времена, заборавили да опажамо, услед чега морамо поново да га формулишемо како бисмо престали да будемо бића, чија је свест остала са једне стране границе која пресеца њихово Ја“ (Smolka 2000: 16).

Карактеристичан поступак писца у опису простора Прага препознатљив је у вези са фреквентним фантастичним мотивима који се појављују у реалном амбијенту града (што је делимично било наговештено у претходном поглављу у вези са разматрањем двоструког света Ајвазове прозе). У вези са овим мотивима препознаје се дијалектика видљивог и невидљивог града, чији се скривени елементи најчешће односе на чудовишне становнике који пристижу из паралелног света Приповедачевом. Када у роману *Други град* оживљава необична бића или предмете, Ајваз их антропоморфизује, али не у циљу персонификовања, већ то чини са становишта архетипских представа које они представљају, што је био случај и са приповеткама. Рекли бисмо да је, с тим у вези, Ајваз „сањар учених мисли“, јер се у оваквом књижевном поступку препознаје оно што је Јунг назвао „активном имагинацијом“ којој је основни циљ да открије занемарене области личности, жеље, мисли, осећања којих субјекат најчешће није свестан. Требјешанин каже да „помоћу активне имагинације појединац ступа у активан и продуктиван дијалог са садржајима објективне несвесне психе, са архетипским структурама, афектима и нагонима“ (Требјешанин 2011:15).

Сва ова запажања, и дефиниције везане за архетипске симболе, пренешене на план књижевног текста у вези са тумачењем простора, образују неку врсту такозване – космичке психоанализе. Тако Ајваз у план реалног света, већ у првој приповеци „Brouk“ („Буба“), наговештава све његове необичности, суочавајући Приповедача са несвакидашњим изазовом – у коме он не може да савлада бубу која стоји на фусноти где је записана драгоцену информацију – како ући у тајне подземне ходнике малахитне палате. Интересантно је, да је и овде просторно размештање података веома важно, будући да се жељена информација налази испод нивоа главног текста записаног у некој неименованој књизи, као што је и главни простор потраге – малахитна палата, смештена у подземном, хтонском свету, испод површине физичке равни у којој се налази Приповедач. Осим тога, на плану његове психе, овај подземни свет би могао да се поистовети и са

подсвесним Приповедачевим бићем, до кога он тражи пролаз, али не успева да савлада препреке. Као полудрагом камену, малахиту се приписује способност довођења у хармонију свега што је физичко, ментално, емоционално и спиритуално. Ово истичемо у вези са описом простора ове кратке Ајвазове прозе, јер према архетипском тумачењу Џуди Хол, „малахит може да се користи за откривање или приступање другим световима, унутарњим и спољашњим. Путовање кроз његове увојите шаре ослобађа ум и изазива слике. Може да помогне код примања увида из подсвести или порука из будућности“ (Hol 2005: 183). Имајући ово у виду, постаје јасно зашто Приповедач жели да ступи у простор поменуте палате, иако не проналази начин да савлада, и реши се малог и упорног створа који, очигледно неком натприродном моћи, располаже титанским снагама које бране улаз у чаробно место. У стварности, све време се ради о савладавању властитих инхибиција, али и о упуту где треба тражити решења – у фуснотама, запећцима, скривеним кутима, забаченим, заобилазним стазама. Ово ће постати уочљивије нарочито након издвајања дијалектике доњег и горњег простора, који се налази у паралелном примеру који Приповедач наводи у вези са археологом који истражује главни град одавно несталог царства у Азији. Само они упорни и истрајни појединци могу да стигну до циља за којим трагају, било трагање концентрисано на откривање родног, или каквог древног, давно несталог града. Археолог, слично Приповедачу, покушава да прочита устав царства исклесан хијероглифима у каменом прочељу високог храма, иако су поједини делови текста (нарочити упуту слични фуснотама) били исклесани углавном у дну грађевине и потопљени језерском водом.

Овакво вертикално кретање читаоца, било да телом мора да се спушта из једне равни у другу (из ваздуха у воду, из скривеног у манифестно), или погледом са главног текста на дно странице, упућује и на успоне и падове. На уздизање субјекта, постизање резултата, откривање тајне, али и на његово спуштање (било да је у питању емотивни или физички колапс), што може да се односи и на разочарања због неуспеха, и наилажење на нове загонетке које потом захтевају стално нове и неизвесне потраге и истраживања, итд.

Уколико се већ на почетку збирке проналазе овакви упуту и „читалачка решења“, по сличном моделу приступамо дешифровању текста осталих приповедака у којима је најуочљивија појава необичних становника Прага. Већ у приповеци „Letní noc“ („Летња ноћ“) Приповедача прогони огромна шкољка, у

чијој појави препознајемо дијалектику малог и великог, слободног и заробљеног бића (Bašlar 1969: 152). Док лута ноћним Прагом, у дворишту пред катедралом светог Вита, Приповедач иза себе чује необично шкљоцање, те убрзо открива да није сâм, већ да га прати огромна шкољка. Иако се чини да не може да га брзо стигне, неумољиви створ упорно иде за њим. Он се брзо спушта са Храдчана низ степениште ка Малостранском тргу, док се шкољка по истом степеништу претура, кортља и ломи, али и даље прати Приповедачев траг. Ово силажење низ степенице се једнако симболично може тумачити као спуштање у нивое властите подсвести, иако се као једна од препрека пред Приповедачем може препознати и сама ноћ и тама, што на ширем плану, може да упућује и на подсвест самог града – поистовећеног са Приповедачем.

Надовезујући се на ова запажања, проналазимо да и Ходрова говори о двориштима у књижевном тексту, сматрајући да у њима долази до својеврсне иницијације јунака приповести, пред којима се ту отвара спознавање *другачијег*, бесконачног, дубоког града, који ће њихов живот да преокрене од свакодневице ка трансценденцији. Уз то, она налази да је нарочито пригодно место за животиње из подсвести, управо подземље града. Подземље са својим “чудовиштима”, ниским и узвишеним, може да се схвати као слика колективног несвесног града. Кроз подсвест човек остварује контакт са најстаријим слојевима људског духа и колективног развоја. Подсвест је у свом најдубљем слоју, у својој суштини, митологизирајућа митогена, јер јој је лична тенденција да се изражава осим кроз осећања, различита стања и слике, управо кроз митолошке приче, да премешта индивидуални доживљај на колективни. Отуда потиче спонтана наклоност подсвести ка персонификацији, што се код Ајваза јасно уочава како у овој приповеци, кроз појаву шкољке–прогонитеља, тако и у другим приповеткама када су у питању друге животиње (у овом смислу би и персонификација града могла да се разуме као спој са персонификованом делатношћу подсвести). Према тумачењу Ходрове, подсвест града, индивидуална и колективна, не појављује се само далеко у подземљу, већ и на празним местима, на пустој улици, брисаној површини, на фасадама, а свакако и унутар стамбеног простора – у кући што се распада са тамном судбином станара, у соби, купатилу, у светларнику и другде. Подсвесно града – слично као подсвест становника, има регресивну карактеристику, и то стога, јер се у њу слажу и депонују слојеви претходног стадијума егзистенције и (не)свесности града (Hodrová 2006: 302).

Све описане карактеристике подсвести града – поистовећене са индивидуалним искуством Ајвазовог јунака, препознајемо готово у свакој приповеци. Подсвест је део личности Приповедача и он од ње не може побећи, што је јасно показано у сцени, када одлази са Малостранског трга трамвајем у правцу куће, а неумољива шкољка не одустаје, већ га, шта више, сустиже у моменту када трамвај буде стао због радова на путу. Када се чинило да га је коначно догонила, Приповедач каже:

Годинама сам ишао по Прагу, интересовао сам се за феноменологију, надреализам, Хегела и малострански дендизам, и увек сам предвиђао како ће све то до краја да изгледа. Рачунао сам на било шта, на страшни неуспех и на сјајну победу, али никада ми није пало напамет, да ће ме појести шкољка у ноћном трамвају (Ајваз 1991: 31).

Спомињући феноменологију, Приповедач заправо жели да каже, како није битно само оно што се наизглед види у спољашњем свету, већ једнако и оно што се одвија на унутрашњем плану његовог властитог бића – чија је својеврсна денотација управо ова упорна шкољка. Симболично је да, од шкољке – која донекле представља Приповедачеву архетипску представу њега као неотвореног бића са којим се сукобљава на једном од најстаријих места свог родног града, он бежи трамвајем. Консултујући симболичка значења овог градског превозног средства, поистовећујемо га са возовима који се једнако крећу установљеним трачницама које делимично упућују на потребу овог јунака за властитом самоеволуцијом, будући да су и возови (трамваји у овом случају), уз различита чудовишта, само симбол личног развоја и индивидуације. Приповедач се ниједног момента не пита одакле тако велика шкољка усред Прага. Њено присуство за Приповедача је најнормалнија ствар, чак каже, како су неки јапански туристи помислили да је шкољка део атракције *Praga magika*. Оно што највише заокупља његову пажњу у вези са овом суманутом трком по ноћном Прагу, јесте замишљени дијалог који говори о томе, како му шкољка властитом унутрашњошћу (уколико би га прогутала) нуди вечити стан, а заузврат би он довека могао да са њом разговара о филозофији.

У приповеци „Конец zahrady“ („Крај баште“) монотонија свакодневног света разбијена је појавом дивовског варана коме се овде приписује амбивалентна улога – најпре жртве коју злоставља непозната жена, да би потом сâм варан постао агресивни тлачитељ, пред којим је Приповедач морао да брани несретну жену. Уз опис необичног понашања присутних актера приповетке, долази до промене

простора у коме се јунаци налазе, услед чега пратимо ритмичну⁵⁰ дијалектику спољашњег и унутрашњег. Сâм Приповедач је на улици када чује мешкољење које је допирало из неког приземног стана зграде поред које је пролазио, након чега одлучује да ускочи кроз прозор и непозван се умеша у одигравајући сукоб. Занимљиво је, да и поред таме и узнемирујућег комешања, он успева да разазна детаље амбијента када каже: „Успентрам се уз ниски зид и ускочим у просторију. Нађем се у соби са тешким тамним намештајем, и прекривачима оивиченим ресама, са хрпом најразличитијих јастука, са потамнелом сликом Наполеонског залива на зиду“ (Ajvaz 2012b: 82), да би се услед различитих сцена са женом и вараном, читав амбијент променио у потпуно другачију локацију. Зидови собе су одједном нестали, а уместо градског амбијента, све троје јунака се обрело близу морске обале, на пустој пољани усред које је штрчао стаклени музеј, о чему јунак приповетке каже:

Када се прашина слегла, видео сам да смо се обрели на пространој равници обраслој у жуту траву са ниским сувим жбуновима. Равница се са једне стране удаљеног хоризонта спуштала ка лучком граду чије су куће са ове даљине изгледале као каменчићи, расуте око овалног морског залива. Једина зграда на пустој равници био је Народни музеј. Стајао је недалеко, једнако велик као у Прагу, али читав од стакла; кроз стаклене зидове могло је да се види како кроз празне ходнике, полако машући крилима, уоколо лети моћни андски кондор (Ajvaz 2012 b: 88).

Надреалне сцене упућују на Приповедачев сан, као што уосталом у стакленом музеју препознајемо Бретонову стаклену кућу. Стаклена кућа ће се код Ајваза као мотив поновити и у роману *Празне улице*, те би својом грађом требало да упућује на вид транспарентности простора, његове доступности оку посматрача. Међутим, да ли је баш све тако уочљиво и јасно као стаклене скулптуре и сама зграда која је њима била окружена у овој Ајвазовој приповеци? Имагинација је крхка и лако се распрши, као и снови и фантазмагорија Приповедача. Стаклени музеј више скрива него што обавештава посматраче, јер сапутница варана и Приповедача, улази сама у несвакидашње здање, али потом и нестаје. Двоје преосталих путника се, потом, упућује ка лучком граду чиме је једна, наизглед надреална сцена егзотичне средине, убрзо била замењена урбаним амбијентом, у

⁵⁰ Дијалектику овде називамо ритмичном јер је праћена звуковима током приказа сцена у којима учествује Приповедач; најпре комешањем и подврискивањем које га привлачи да ускочи у непознат стан, дакле, то је прелазак из спољашње средине ка унутрашњости; да би потом читав сцена била замењена свирањем инструмента у просторији у којој се обрео, те се уз свршетак инструменталне музике поново нашао на отвореном (зидови собе су нестали).

чему је поново присутна одговарајућа динамика и ритмичност, што је додатно пропраћено римованом песмицом коју изговара варан:

Где баште је свршетак
и трновито растиње
ту скривен је иметак
арапске пустиње.
Драгуља сјај спазићеш
што распаљује машта
кад врх плотова мазићеш
јутрањих башта (Ајваз 2012b: 89).

Необична поворка (Приповедач на кревету који вуче варан) креће се улицама непознатог града, чији амбијент је дочаран детаљним Приповедачевим извештајем:

Прво сам ишао по четврти луксузних вила чији су се бели зидови помаљали између тамног лишћа башти. Онда се кревет померио на асфалт широких и скоро празних улица, где су црвени зраци залазећег сунца продирали овде кроз празан простор између кућа, и осветљавали велика слова на фасадама од неомалтерисане цигле, и распаљивали оштре, заслепљујуће зраке што би блеснули са хромираних делова аутомобила, који би се с нама повремено мимоишли. На крају су нас прогутале завојите уличице старе лучке четврти, које су понекад биле толико узане, да се кревет заглављивао између зидова (исто, 89).

У представљеној сцени издвојеног цитата, поново се препознаје дијалектика отвореног и затвореног, будући да је Ајвазов чест поступак у грађењу сцена и опису амбијента у коме се Приповедач налази, заснован на истом принципу – или је град присутан у собама станова, тако што непозвани туристи, из неког процепа у простору, ступају у Приповедачев стан (као што смо читали у песми „Туристи“, или и приповеци „Psací stroj“ – „Писаћа машина“, док је овде конкретно сâм Приповедач непозван ушао у туђ стан), или је део спаваће собе присутан у самом граду, као што је овде случај са креветом којим се Приповедач превози кроз улице приморског града. Једнако је уочљива била и нагла промена спољашњег простора унутрашњим (из улице у собу), да би потом, соба била замењена пољаном (сличну динамику промене простора читамо у приповеци „Писаћа машина“). Уколико консултујемо психологију Приповедачевог сна (под условом да је читав приказ уистину био сан), могли бисмо закључити, да је смењивање простора само Приповедачево упадање у неочекиване замке и ослобађање од стега (у форми зидова који потом нестају), да би транспарентност музеја била донекле, жеља за

јасноћом и савршеношћу форме, која у лету кондора ипак изражава слободу, моћну, али потчињену.

Сличан поступак у обликовању књижевне грађе затичемо у приповеци „У равника“ („Код паука“), као и у приповеткама „Летња ноћ“ и „Крај баште“. Приповедач је и овде једини од присутних људи који обраћа пажњу на неравноправну борбу младића са змајем, па одлучује да му помогне и тако привуче бес немани на себе. Он се са змајем бори виљушком коју је понео из кафане *Код паука*, где посетиоци седе и кроз огроман прозор посматрају атријум у коме се битка дешава, као неку телевизијску представу. У овом простору пратимо промену улоге Приповедача, од посматрача до актера, док сама винарија представља својеврсну арену у којој се сукобљавају свакодневно и фантастично. Паралела оваквог односа се препознаје када су у питању локације које Приповедач наводи, где се винарија *Код Паука*, иначе смештена на углу између Целетне и Штупартске улице, преображава или транспонује у Мали залив у Кап д’Ај на Азурној обали. У свемогућој приповедачкој халуцинацији, чак се и змај претвара у девојку која са Приповедачем летује, и обоје се из Прага премештају на полусотрво Сан–Жермен–Кап–Фера.

У тексту „Ještěři“ („Гуштери“) приказани су гуштери у позоришту које нико не уочава сем самог Приповедача, док у приповеци „Čekání na telefon“ („Чекање на телефон“) Приповедач нестрпљиво чека испред телефонске говорнице у којој разговара морски коњиц величине човека. Оживљавање простора присуством бића чији је природни амбијент друга врста простора (морски свет), наговештава Приповедачево метафизичко премишљање о животу и свету, као и о узајамној повезаности свих бића. У приповеци је нарочито важно његово спомињање песме Т. С. Елиота *The Dry Salvages* у којој песник говори о људском животу као о путовању, о односу људи према времену, што је метафорично представљено управо мотивима реке и мора. Река је подсетник онога што желимо да заборавимо, река је скривена у нама, а море је све у вези са нама; оно чува наговештај ранијег стваралаштва – морских звезда и других створења,⁵¹ што и Ајваз као мотив искориштава у својој приповеци. Време без океана је незамисливо, каже Т. С. Елиот, њиме се мери време, али не наше време, већ оно старије од сваког рачунања и било каквог љуског свођења. Вода (било река или

⁵¹ Ово су чести мотиви које Ајвазови јунаци проналазе на теписима својих домова, чиме се потврђује мешање различитих простора – морског света и урбане средине.

море) упућује, дакле, на вечни ток, струјање, таласање, на константне промене, јер не постоји крај, као уосталом ни почетак, већ бесконачно сабирање – ланац последица, како о томе Елиот размишља. Неодређено говорећи (вероватно алудирајући притом, на живот као бескрајно путовање), он каже, да за већину људи, моменат остаје незапажен, то је трен – и у времену и изван њега; то је музика самог бића, јер ионако не постоји друга музика осим његове.

О промени простора Приповедач говори у вези са Елиотовом песмом и каже: „Т. С. Елиот пише у песми о томе, да уопште не схвата присутност стихије воде и њену тајанственост, док нас сама вода не подсети да ће, као да прети, изаћи из корита, у коме је до тог момента тихо и неупадљиво текла. Или на тај начин, што морамо да чекамо испред телефонске говорнице у којој телефонира морски коњиц” (Ајваз 1991: 68).

Циљ ових мотива везаних за надреалне сцене и појаву низа различитог животињског света јесте варијанта архетипа преображаја. Град се преображава, становници у граду се преображавају, Приповедач – као главни јунак сваке приповести, пролази кроз свој лични пробрајај. Осим необичних становника Прага, у граду који Приповедач представља, постоје одређена места која су својеврсни портали кроз које поменута бића улазе у његов свет. Како Ходрова каже, становник у себи рефлектује град, али истовремено својим расположењем утиче на расположење града, његову ауру која реципрочно на њега делује. Претпоставка је, да су нека места “капије” путем којих се може у извесним околностима ући у ауру града – у *други*, невидљиви Праг (Hodrová 2006: 359). Ради се о устаљеним амбијентима које и сâм Приповедач обилази (или у њима станује), међу којима се препознају одређене кафане (као што је на пример често спомињана кафана *Славија* која се као магично место у граду, спомиње у приповеткама „Крај баште“, „Прошлост“, „Загонетке“ или у роману *Други град*), библиотеке (Универзитетска, Народна, Клементинум), старинарнице, позоришта, изабране улице, па чак и његов лични стан. Различита места кроз простор једног града обједињује настанак непознате и чудне теорије представљене у приповеци „*Teorie stříbrného vozu*“ („Теорија сребрних кола“), у којој се спомиње Азија, као уосталом, и у приповеткама „Буба“ и „Lano“ („Уже“). Све време приповести Приповедач нас упознаје са тим, шта је заправо теорија сребрних кола, будући да нико није за њу чуо, или је на њу заборавио, и онда каже:

Па ипак, у моје време теорија сребрних кола владала је на пространој територији старомјестских станова, тихих соба са опасним кожним фотељама—чудовиштима и са хипнотичним сјајем хладног светла на стаклу библиотеке, била је идеологија пограничних области, где град прелази – не на рубовима, већ у својој унутрашњости – у неистражене пределе, чије се растиње пробија до нас у тамним предсобљима (Ајваз 1991: 71).

У наведеном одломку се може препознати Ајвазово наговештавање постојања простора чију природу ми не познајемо, а чак и не примећујемо да се разликује од онога на шта смо навикли да свакодневно сусрећемо. Дијалектика се овде препознаје, управо у објашњењу, где се граница простора налази, како писац каже, не на рубовима већ у унутрашњости, што би упућивало на оно што је Хрбата поделио као далеки простор и средиште простора.

Чини се, да уобичајени простор, кроз који се стално крећемо, садржи предмете којима на први поглед ту није место, као да су се у истој тачки преклопила два различита простора и на истом месту произвела неку врсту чуда. Отуда у становима наилазимо на фантастично растиње или зверку која дрема у тами предсобља, или је чак и намештај оживео у форми чудовишта. Не зна се, дакле, где је настала поменута теорија, али је она Приповедачу врло важна, јер је у директној спреси са самим простором (било да је у питању затворени простор домова или отворени простор града; у сваком случају се ради о откривању и покушају препознавања границе између различитих простора – како сâм Приповедач примећује, ради се о идеологији пограничних области, чиме би ова приповетка својим садржајем повезала све остале заједничким концептом митолошког простора). Приповедач нас упознаје, да је теорија сребрних кола настала из несигурних таласа гестова, из сусрета са тајном душом простора, из тихог сазревања одговора на неодговорена питања у улицама и на обалама. „Нема смисла поново повезивати и оживљавати мртве фрагменте”, каже Приповедач, „уронићемо у живот простора и чекаћемо да у њиховим кутима дозри нови систем” (Ајваз 1991: 73). Да ли овом последњом реченицом, он сâм ипак признаје да је некакав систем простора раније постојао, те је уочавањем необичности признато равноправно постојање фантастичног, чије се уобличење у некакав систем, и организација тек очекује? Одговор на ово питање, биће одложено кроз текстове нових романа који су уследили након збирке приповедака.

Ова приповетка и текст приче „Lano“ („Уже“), налазе се у својеврсном суодносу, којим се заправо обзнањује концепт и наум читаве збирке, из које ће

потом, проишаћи сва остала Ајвазова проза. Ову веома кратку причу, Приповедач започиње напоменом читаоцу, да се он уз уже, успиње по стени. Притом почиње да набраја све занимљивости које успут види, што најављује реченицом: “Путем се сусрећем са многим чудним стварима; штета што немам времена да их детаљније испитам” (Ајваз 1991: 69). Иако се не задржава ни на једном призору посебно, само набрајање предмета који му привлаче пажњу, казује о необичности, али и комплексности приповедачког света. У његовом кретању – вертикалном успињању заправо, препознаје се дијалектика која ће бити свеprisутна и у касније насталим романима; то је дијалектика доњег и горњег простора, отвореног и затвореног, видљивог и невидљивог, реалног и фантастичног.

Између предмета који су му привукли пажњу, Приповедач издваја прозоре кроз које погледом сеже у унутрашњост просторија, чија се дубина увећава када говори како у њима види телевизоре и програм који се емитује. На тај начин се простори непрестано шире и умножавају, на пример, приказом сцена на телевизији, или сцена на каквој фотографији, или слици окаченој у стану крај кога он пролази (све су то мотиви који ће бити потом поновљени у роману *Други град*). Шта више, на стени (која подсећа на стамбену зграду, односно на својеврсно станиште људи), причвршћени су и телефонски апарати из којих допиру различити гласови, где он може да слуша туђе разговоре. Да се ради о својеврсној синтези урбане и егзотичне средине, сведоче мотиви гнезда птица на које Приповедач наилази, али и извориште различитих минерала чија тајна значења, пружају сасвим нову димензију и мистични увид у садржај приче. Он, наиме, говори о такозваним немим изворима аметиста и ахата на које наилази, а чије изломљене линије и мрље “прете” да постану разумљиве, у вези са чиме би онда обавезно требало да се пресели у Азију. Да бисмо разумели шта је напоменом о промени простора становања Приповедач мислио (пресељење из Европе у Азију, што може да се тумачи и као замена логике за другачије видове тумачења и доживљавања перцепције видљивог), одговоре налазимо у значењима минералног камења која Ајваз спомиње у својој прози. Ахат, пре света, има моћ да усклади јин и јанг, односно позитивну и негативну силу које одржавају стабилност универзума; док је аметист моћан камен заштитник, који субјекту помаже да се отвори ка другачијој реалности (или другачијем виду реалности). Једно од својстава овог минерала помаже разумевању снова, и доводи у равнотежу успоне и падове (Hol 2005: 39 и 54).

Осим наведених минерала, Приповедач у влажним пукотинама обраслим маховином, проналази изворе тиркизног отрова, како наводи. Тиркиз ће се као боја константно појављивати у Ајвазовој прози, док у овом случају минерала, препознајемо његово улогу духовног усклађивања и побољшавања комуникације са физичким и духовним светом (и представља неку врсту амајлије, према тумачењу Џуди Хол). Приповедач говори и о постојању кристала који су урасли у стену, у чијој дубини он види да светли хладни сјај – у вези са чиме се може препознати такозвано биће кристала, или својеврсни дух заштитник. Интересантно је да Џуди Хол говори, да биће које живи у кристалу, може да потиче из неке друге димензије, где кристал заправо служи као мост, или проводник таквом бићу у овај свет (исто, 37). Несумњиво је, притом, да и сâм писац консултује оваква (интертекстуална) значења која се о минералима проналазе, чиме се доживљавање и значења простора умножава, али се истим тумачењима, појава фантастичне менаџерије у Прагу, делом објашњава.

Следеће сцене на које приликом свог успињања наилази, говоре о богатој симболици чијим се значењем могу дешифровати тајне града. Између осталог, Приповедач наилази на улаз у тунел из кога се ка провалији до пола извалила локомотива, али на стени проналази и урезану мапу Прага, на којој су означена сва места где је Приповедач становао, поред којих се налазе записи на египатским хијероглифима (то је заправо његово лично мапирање града, чија се текстуализација одвија кроз различите слике и њихово значење, док ову сликовиту представу успињања уз стену, читамо као Приповедачеву трансценденцију, од доњег и несвесног, га узвишеном и самосвесном бићу). Тек након дугачког низа најразличитијих предмета чија је сврха и употреба једино њему знана, Приповедач стиже до врха стене, која се преображава у кров Народног позоришта, а светла која под собом види су осветљени прозори кафане *Славија*. Текст о властитом путу на горе, Приповедач завршава констатацијом, да у простору града има много скривених провалија, као и планина што се тек у ноћи појављују, потом храмова непознатих култова *иза омалтерисаних фасада приградских кућа, дворана железничких станица где стижу локомотиве од белог мермера*; обраћајући се директно читаоцу, он му наређује да седне у топлу кафану и попије грог:

Не избегавај те просторе, не размишљај о томе да ли су матрица наших предмета, речи и гестова или место њиховог нестанка, распадајући одрон нашег света. Мораш бити становник оба града,

само тако ћеш моћи да схватиш смисао свакодневице и тајни смер свог пута, оба града стопиће се у једно, залеђени планински водопади у ноћи, блеснуће на степеништу старих кућа, руком ћеш додирнути њихову изврсну хладноћу, животиња ће певати у тамним предсобљима (Ајваз 1991: 71).

Наведени цитат изгледа као нацрт за роман *Други град*, али је и нека врста “наиласка” на *Луксембушки парк*, до које долазимо чудноватом Мебијусовом врпцом, јер се чини, да су сва Ајвазова дела повезана заједничком приповедачком нити, и да се као таква надовезују једна на друга. Тако да, с времена на време, наилазимо на исте теме, мотиве, па чак и читаве реченице (на шта подсећа реченица истакнута курзивом која је слична опису простора који посећују изасланици града Лара у *Луксембрушком парку*).

Осим тога, још у песмама „Град“ и „Туристи“ уочљив је мотив сфинге који се појављује као и у приповеци „Hádanku“ („Загонетке“). Постављање питања које се доводи у везу са овом митском представом, једнако упућује на постојање некакве тајне коју немам чува пред улазак у град. Ајвазов јунак је већ у граду, и пред њега се све време појављују необична створења, оличена у једном бићу које је описано у приповеци „Загонетке“. То биће се пред Приповедачем открива на необичним местима у свако доба дана, и поставља му питања, на која он никада не даје тачан одговор. Колико се чини да га то чудно биће неумољиво прогони, истом мером сâм Приповедач себе мучи, како би решио загонетке пред њега стављене. Међутим, занимљиво је да он ипак уочава, како претерано посвећивање ономе на шта можда одговори уопште не постоје, он лично пропушта нека важнија чуда, магију града која се пред њим отвара. Зато говори, да од свег ужаса који га је снашао, нису најгори зуби животиње који ће се зарити у његово месо зато што није знао тачан одговор на њено питање, већ непрестано размишљање о загонеткама које толико упошљавају његову пажњу. Док премишља о могућим одговорима, из града до њега стиже несигуран позив, како сâм примећује, из тамних пролаза и свих споредних улица, који га подстиче на кајање због свих догађаја које је можда пропустио: сусрет са шумским вилама, фантастичне авантуре по егзотичним земљама, чак и пут који се пред њим отворио ка Азији у правцу златних храмова и џунгле. Но, као нека врста закључка који Приповедач сâм за себе доноси, а који својим смислом може да се пренесе и на прозу коју је Ајваз написао након ове збирке, каже: „Долазе пак моменти када у потпуности разговетно осећам да сам близу решења загонетки, решења које ће их све

одједном разрешити, а које ће такође, бити кључ којим ће се отворити и све будуће загонетке“ (Ајваз 2012b: 98).

Иако загонетка која се овде спомиње није нигде конкретно формулисана, претпоставка је, да се на основу садржаја свих приповедака, она односи на природу простора и свих појава у њему које пркосе логици, устаљеном реду и форми. Уколико ове пророчке речи применимо на романе који су потом уследили у Ајвазовом књижевном стваралаштву, јасно је зашто град постаје свеприсутни амбијент у животу универзалног Ајвазовог Приповедача; град је његов двојник, а све појаве у њему, само су рефлексција Приповедачеве подсвести, у вези са чиме настаје и потреба да се оне дешифрију, разумеју, да се на њих адекватно одговори. Међутим, свако субјективно читање града, постаје истовремено и његова текстуализација у којој се препознају устаљени објекти, трасе кретања субјекта (његово пешачење кроз град), који се међусобно односе у дијалектичком односу.

3.2.2. Дијалектика унутрашњег и спољашњег простора

Поетика романа Михала Ајваза конципирана је у знаку дијалектике унутрашњег простора који посматрамо и као затворени простор (најчешће ентеријера различитих објеката), и спољашњег, односно отвореног простора, као и скривеног и манифестног у простору (видљивог и невидљивог). Почев од основне поделе на урбани и егзотични простор, где први посматрамо као варијанту заокружене (затворене) целине, и изразито субјективизован простор, а потоњи као несавладан, неспутан (отворен и објективизован) простор, до њихове касније анализе при којој се све поделе и организација простора могу сагледати управо према овој антиномији. У вези са затвореним простором града, засебно се могу посматрати различити објекти у граду, и њихов архитектонски распоред који сачињава текст града; то су станове чији се опис ентеријера појављује у Ајвазовим романима, потом разне старинарнице и антикваријати, библиотеке, храмови, различите таверне, ресторани, винарије и позоришта. Док под отвореним простором града подразумевамо његов спољашњи приказ и опис екстеријера; најчешће је у питању такозвани простор за покрет, као што су – улице, паркови, тргови, мостови, кеј, железничке станице, депонија и периферија града.

Повезаност спољашњег и унутрашњег града са природним елементима, оним животодарним и смртоносним, истовремено значи спајање са архетиповима, са митовима који негде доле у подсвести, преживљавају и чекају на моменат када ће изаћи на светло дана (Hodrová 2006: 302). Још у првом роману *Други град*, јасно је уочљива дистинкција између два домена истог града (о чему је детаљније било речи у другом поглављу када смо говорили о двоструком свету); овде нам је та подељеност важна, јер се кроз њу сагледава подсвест града, представља у светлу дијалектике природних елемената (копно и море). Према тумачењу Ходрове, земља је најмање пролазна од четири елемента, она ствара релативно чврсту, јангову основу текста града; док супротно томе, јинова вода у виду водених токова, сливова и подземних извора, заправо глача, омекшава, раствара тврде обресе града. Море и копно су два физиолошки различита простора која се у роману *Други град* односе у дијалектичком односу отвореног и затвореног. Ову врсту антиномије препознајемо и у другим романима, јер ће море у односу на копно, увек представљати другачији свет, било да окружује острво (као у романима *Златно доба* или *Луксембушки парк*), било да јунаци плове по њему (што је присутно у романима *Пусте улице* и *Пут на југ*), или откривају читав један свет који, у оквиру мора, постоји паралелно животу на копну (као што је наговештено у роману *Други град* и у новели *Зенонови парадокси*).

Надовезујући се на овај вид дијалектике простора, и у осталим Ајвазовим романима могуће је супротставити море и копно, чиме се заправо констатује да у оквиру дијалектике отвореног и затвореног простора (који доживљавамо као главну и свеобухватну поделу), постоје и другачије антиномије.

УНУТРАШЊИ ПРОСТОР

Да бисмо сагледали поделу урбаног простора у Ајвазовим романима, пажњу најпре упућујемо оним објектима или грађевинама чија нас унутрашњост занима, чиме је испуњена и кроз какву трансформацију пролази. Смена унутрашњег и спољашњег простора у Ајвазовим романима изразито је динамичног карактера, док је сама подела (на спољашњи и унутрашњи простор) често дискутабилна, будући де се већина елемената једне средине често може препознати у другој, и обратно.

Простор стана

Ентеријер станова у *Другом граду* није претрпан детаљима као што је то случај у приповеткама, новелама или другим романима, осим што приказани станови, слично библиотеци, постају врста портала, путем кога Приповедач може да се пребаци у неку другу димензију или потпуно страни и егзотични простор. У месту властитог пребивалишта (у питању је увек стан, док у куће улази једино када посећује неке друге јунаке), Приповедач се увек кратко задржава, како би размислио о утисцима које су на њега оставили различити сусрети или догађаји; но, чини се да на овом месту он никада нема мира у потпуности, те гоњен радознаношћу да дешифрује тајне на које наилази, увек журно напушта свој дом. То видимо већ на почетку романа *Други град*, када купљену књигу у једном антикваријату, односи у свој стан. Међутим, осим гомиле хипотеза које поставља у вези са проналаском мистериозне књиге чија слова не уме да растумачи, он не долази ни до каквог помака у истрази; тек изласком из стана, и кретањем кроз град, успева да дође до значајних открића.⁵²

Затворен простор стана у првом Ајвазовом роману, показаће се у неколико случајева као право откриће постојања другог града, односно паралелно постојећег света онеме у коме до тада Приповедач живи. Најпре о томе говоре људи које он сусреће на свом личном ходочашћу по родном граду, да би се у фантастичност света који се крије у становима зграда, сâм уверио. Будући да не успева да дешифрује значење писма којим је исписана књига коју је пронашао, Приповедач се упућује ка библиотеци, не би ли о њеном тексту нешто више

⁵² Умногome паралелну структуру препознајемо у роману *Луксембушки парк*. Главни јунак Пол наилази на загонетку у вези са непознатим писмом којим је исписан роман *Повратак с друге стране*, који он случајно проналази на интернету. У жељи да прочита и анализира његов садржај, Пол у почетку не излази из стана, већ шта више, у њему дочекује и бившег момка своје супруге Роберта, некадашњег студента аутора романа – Доналда Роса. Међутим, како се испоставља, Пол у стану не успева да сазна много о роману ни путем интернета, ни од Роберта, у вези са чиме одлучује да изађе из стана у Луксембушки парк, како би о свему размислио, када му се у парку обраћа говор празнине, путем кога се „обзнањује“ и синтакса света. Но, и у овом роману ће затворен простор стана бити откриће постојања другачијег света, будући да Пол није морао да иде ван њега како би прочитао садржај романа који управо говори о „другачијем свету“ и повратку из њега. Као и у *Другом граду*, и у последњем Ајвазовом роману, урбана средина ће се смењивати са егзотичном, нарочито када Пол буде отпутовао на удаљено острво у тропском мору, или када на крају приповести, одлучи да посети Таормину.

сазнао. Библиотекар говори о стану⁵³ где се сусрео са сличним писмом док је пописивао књиге из заоставштине преминулог власника. Он детаљно описује ентеријер донаторовог стана на Сметанином кеју, при чему се истиче неколико значајних елемената – као што је огледало, направљено од кованог гвожђа у виду жене која рукама грли рам огледала, а чија се гвоздена коса шири у простор, док она седи на леђима делфина који искаче из гвозденог таласа.

Према тумачењу Жарка Требјешанина, огледало је универзални симбол просветљења, мудрости и увида у себе. Он каже да се у огледалу одувек одражавала важна скривена истина, суштина света и тајна људске душе. У религији и мистичкој традицији огледало одражава метафизичку истину, у вези са чиме се користило као предмет у многим ритуалима иницијације. У фолклору се огледалу приписивала натприродна моћ, јер се веровало да у њему може да се види скривена истина о самоме себи (Trebešanin 2011: 297). Мотив огледала је заправо најави оних сцена које су потом уследиле у стану у коме се налази библиотекар. Било да је он знао за митолошка значења која се огледалу приписују или не, управо се овим предметом наговестило његово самопреиспитивање, као и суочавање са самим собом.

Да би до тога дошло, читалац прати низ покрета и радњи које он у стану предузима, што је део процеса трансформације једнако стана, и субјекта у њему. Библиотекар најпре, у једној од витрина, од гомиле књига издваја једну која му нарочито привлачи пажњу; та књига је била опточена рубинима у кожном повезу (што је опет индикативно, будући да се Ајваз често користи и симболиком минерала и драгог камења, што смо видели на примеру његових приповедака), која уз то, има и копчу у облику склупчане змије са очима од драгуља. Књига је била исписана непознатим писмом, као и она коју је пронашао Приповедач. Опчињен загонетним словима, он је приноси прозору не би ли у тами просторије успео да разазна обресе слова спрам уличног светла. Све кретње библиотекара по непознатом стану, притом, паралелне су збивањима изван стана; сунце залази за

⁵³ О стану се, осим као о пребивалишту јунака, може говорити и као о такозваном станишту ствари, просторијама где се налазе необични предмети – који на неки начин „трају“ дуже него људи, у којима истрајавају догађаји и карактеристике које кроз те предмете настављају са неким давнашњим збивањима. У *Другом граду* у питању су књиге које из заоставштине сређује библиотекар; али, ту су и необични предмети који и након смрти власника, настављају да живе својим аутономним животом – као што каже Хелдерлин. У *Пустим улицама* такав предмет би могао да се односи на слику у Јонашевој вили, на којој се пали и гаси светло у салону куће, која је насликана на тој слици.

Петшином, и с тим у вези се мењају боје у граду. Иако је по заласку сунца стан остао у тами, како библиотекар отвара књигу, тако се над петшинском падином појавило јарко зелено светло.

И у времену у коме библиотекар ово саопштава Приповедачу, његова прича оживљава док он маше рукама објашњавајући след догађаја, и тако обара хрпу књига око себе. Овај његов покрет заправо асоцира на необичност простора стана у коме је боравио, јер се према библиотекарској причи, пред њим тада одједном створио цунами (висине 1 км) који се зауставио тик испред прозора иза кога је стајао и посматрао петшинску падину. Данијела Ходрова каже, да се текст града који се чита са прозора, означава одговарајућим поступцима и *loci communes* – и нуди посматрачу одговарајући начин читања. Увек се ради о тексту који је уоквирен (прозором) и зато има карактер слике – живе слике. Нуди слику ројења улице или слику празне улице. Погледом кроз прозор се град театрализује. “Прозори представљају за градског човека најчешћи поглед у царство непознатог и скривеног, у пространо подземно царство, по чијим границама се непрестано померамо, и зато смо ми његово најснажније подсећање” (Hodrová 2006: 282 цитирано према Ajvaz 2003b: 66).

Појављивање потпуно надреалне сцене пред библиотекарском, делимично је било најављено управо књигом коју је отворио, како бојом која је из ње исијавала (зелена), тако и копчом која је направљена у облику змије – што се по тумачењу древних космогонија различитих народа, везује за архетипски симбол у коме змија представља праначело и праисконски океан који окружује земљу (Trebješanin 2011: 468). Управо у овој слици и видимо дијалектику коју Ходрова спомиње, односно антиномију копна и мора.

Дакле тек у контакту између унутрашњег и спољашњег простора долази до неке врсте кулминације односа реалног и фантастичног, видљивог и невидљивог домена. Колико је притом сваки детаљ у опису амбијента важан, види се из размишљања Ајваза о значењу прозора и феноменологије онога шта се појављује из стаклене (прозирне) границе између затвореног и отвореног простора, у *Причи знакова и празнине* када каже:

Прозор је непрестано присутна претња, иза прозора је празнина и ћутање, прозор увек води у ноћ, кроз прозор се непрестано улива хладна лава ништавила унутра. Прозор је иронија куће, упућује на ограниченост и крхкост домаћег поретка, али тиме поништава смисао ствари не само споља, већ и унутра (будући да је он требао бити осигуран управо илузијом универзалног поретка који

обухвата спољашњост и унутрашњост), уништава све предмете; њихова присутност осцилује између усахнућа и неодређене претње (Ajvaz 2006b: 41).

Неодређена претња, библиотекару одједном постаје отеловљена у форми рибе која излази из цунамија и обраћа му се, говорећи невероватне ствари. Она га саблажњава интимним подацима из његовог живота које само он познаје, али то чини на врло мучан начин: неуморно набрајајући гомиле података, па се чини да су све информације неповезане и конфузне. Риба подсећа библиотекара на његову посету биоскопу, где је он, у ствари, посматрао кадрове из властитог живота, и то оне најнепријатније детаље којих се стидео, и које је желео да заборави. Бекство из те биоскопске сале је било немогуће, јер је библиотекар био осуђен да ту проведе хиљаду година, посматрајући сцене властитог живота које су изводиле рибице у јату.

Иако сцена изгледа потпуно фантастично, у духу онога што Цветан Тодоров назива фантастично чудним, и ова ситуација је добила разумно тумачење. Библиотекар заправо објашњава Приповедачу да се он, у ствари, онесвестио од отровних испарења из некакве чудне боце која је стајала уз огледало. Уз значења огледала којим смо најавили самопреиспитивање јунака, архетипско тумачење симбола рибе, говори о универзалном симболу живота, али и несвесних садржаја психе. Очигледно је, да читав амбијент стана у коме библиотекар борави, испуњен мистичним предметима и магичним књигама, уз сву nelaгоду загушљивог и непроветраног простора, што утиче на његово понирање у дубину властите личности, одакле извиру његова сећања, мучна осећања, самопрекор и стид. Овде се ради и о амбивалентном симболу, јер риба има двоструку природу, будући да се истовремено сматра светом, божанском али и нечистом, демонском – каквом заправо видимо рибу која се обратила библиотекару. Ова библиотекарева прича из непознатог стана на Сметанином кеју, била је најавна постојања другог града кроз чудну књигу и несвакидашње непријатно искуство.

У својој неуморној потрази за значењем мистериозних слова, у једном од бистроа на Малој Страни, Приповедач среће непознатог човека који из љубичасте књиге (отворене пред Приповедачем) препознаје слова од раније. Непознати човек, најпре упозорава Приповедача да се реши књиге јер му неће донети ништа добро, а потом му саопштава властито лоше искуство везано за сусрет са словима. Управо је у једном од станова у Нерудиној улици, непознати човек, који се потом представља као предавач са Правног факултета, видео слова непознатог писма

урезана у оквир врата једне од просторија стана. Он притом говори да се ради о стану девојке која је била једнако мистериозна као и нечитљиво писмо, и да га у простор свог обитавалишта одводи изненада. Из његовог излагања стиче се утисак о томе, како стан заправо лебди у простору. Наиме, зграда у коју улази налази се на самом углу између две улице, а када се предавач успео уским степеништем до последњег спрата, тамо где не би требало да буде било чега, на самом углу зграде, он наилази на чврсто тло. Шта више, простор стана у који улази је огроман, будући да предавач коментарише како га је чудило што девојка сама живи у њему. Претпоставка је, да је стан био већином празан, јер одсуство намештаја и детаља увеличава простор пред посматрачем. Оно што предавачу у том стану највише буди пажњу, јесу бела дрвена врата изнад којих су у оквиру урезана чудна слова. Међутим, Приповедачев саговорник не успева да му открије шта се иза врата налазило, будући да су непознати људи ушли у бистро, и потом га одвели у непознатом правцу, чиме је заправо, постигнута суспензија одгонетања мистерије везане за књигу и писмо.

У необичност прашких станова Приповедач се и сâм уверава, када прати поворку необичних становника другог града које кришом уходи, и непримећен успева да се смести на жичару која се креће изнад прашких улица. Жичара из спољашњег простора улица, Приповедача уноси у затворен простор станова. Између зграда, Приповедач се одједном уз степениште, нашао у унутрашњости грађевине, где је видео станаре који су ту обитавали. Жичара га је непрестано превозила кроз простор туђих станова, иза намештаја, када се одједном нашао у лавиринту и мрежи ходника и пролаза који су били уметнути у зидове између различитих станова. То је заправо, вид међупростора између станова који је узајамно повезан тајним стазама и превојима, о којима нико од станара једне зграде не слути да постоје, те с тим у вези, и не зна какав се ту одвија разнолик живот.

Возио сам се кроз непризнат међупростор између станова, сазнао сам да су станови међусобно спојени тајним стазама и пролазима, а који се протежу иза намештаја, иза којих се отворила сложена мрежа путева, тунела, трговачких стаза што су се извијале у дубину куће, у простор којим нисмо могли да загосподаримо и уврстимо у наш свет, те смо радије негирали његово постојање – наша глупа ароганција ће нам се злом осветити према тим тихим просторима, када нас једном светлеће животиње буду истерале из наших станова, и када будемо морали да тумарамо по тим тамним путевима (Ајваз 2005а: 59).

У наставку се Приповедач концентрише на опис простора, додајући да је нама познати простор стана, заправо, далеко већи него што га видимо; онај простор у коме живимо, само је мали део онога шта је целина тог простора који не видимо, а који чине влажне камене сале, чији су зидови обложени туробним фрескама, рајски вртови зарасли бујном вегетацијом, и атријуми у чијој средини се налазе фонтане са хладном водом. Ти скривени простори су са насељеним делом стана, спојени маскираним пролазима у угловима иза ормара.

Осим што кроз станове пролази жичаром, очигледно елементом који постоји као превозно средство другог града, Приповедач у необичан простор стана улази сасвим случајно, и то кроз винарију *Код змије*. Овде се примећује мотив змије по други пут (први пут се змија у роману појављује као копча скупocene књиге коју библиотекар проналази), док је овде присутна у називу винарије. Сама чињеница да се Приповедач најпре налази у овој винарији, да би потом, доспео у замршен лавиринт ходника и станова зграде, где је винарија била лоцирана, упућује на одговарајућа значења које би ово место могло да има у вези са симболиком имена. Заправо, посматрајући змију као животињу која кроз рупе улази у земљу и скрива се у подземљу, приписују јој се хтонски атрибути. Она се, како Требјешанин примећује, у митовима, бајкама и веровањима, везује за царство мртвих. Захваљујући особинама које јој се приписују, змија има архетипску симболику несвесног, уз његове опасне, деструктивне, али и спасоносне моћи (Требјеџанин 2011: 468).

Управо изласком из винарије, и доспевањем у мрачне и тамне просторије зграде, Приповедач ће се наћи на неиспитаном терену властите личности, као што је то, уосталом, био случај и са библиотекарком. Крећући се све време по тамни и мраку, Приповедач успева да пронађе незакључана врата и уђе кроз двориште које спаја винарију и зграду, и допре дубоко у њене неиспитане просторе. Он приповеда како пролази кроз сплет тамних ходника, пролаза, дворишта и степеништа. Читаво ово непланирано и непознато кретање кроз неистражен, мрачан простор, подсећа на упадање човека у различита подсвесна стања. Приповедач, дакле, као да није свестан свог кретања и начина на који то чини (што је у директној вези са најављеним хтонским елементима који су очигледно били присутни још у винарији из које је Приповедач кренуо), али његово кретање говори о непрекидном покрету, мењању простора за који је карактеристичан мрак,

и неистраженост, а присуство степеништа само наглашава премештање са једног нивоа свести, на други.

Све што знамо о простору у коме се Приповедач налази, јесте да ту влада тишина, насупрот којој се јасно диференцира капање воде из чесме. Он нас не обавештава где се одједном нашао, већ говори како улази у неки стан. Константно кретање и конфузни подаци о томе где се тренутно налази, подсећају на бунило главног јунака, на његову халуцинацију или сан.

Приповедачево кретање се међутим не зауставља на овом месту, већ се наставља када схвата, да у соби непознатог стана не постоје зидови, већ да је окружен тамом некакве пећине. Унутрашњост стана се, дакле, преображава у унутрашњост потпуно другачијег амбијента, који својом непознаницом, мами Приповедача у истраживање истог; али, преображај унутрашњег простора се не завршава на овом месту, већ и пећина постаје отворена планинска падина по којој се, осим Приповедача, спуштају и други „скијаши“.⁵⁴ Даљим кретањем, он поново наилази на затворен простор, у коме до њега поново допиру мириси непознате стране средине, окупане тамом. У свом вештачком слепилу, он наставља да се креће, и убрзо открива да се поново нашао у још једном непознатом стану. Посматрајући улицу кроз прозор, схватио је, да се некако обрео на Виноградима са горње стране нуселских степеница. У референтном свету постојећег Прага, ове две локације су прилично удаљене једна од друге (винарија *Код змије*, у коју Приповедач улази пре него што се нађе у стану на Нуслама, налази се на Малој Страни, што административно припада делу града који се обележава као Праг 1, док се нуселске степенице налазе на Виноградима, што својим већим делом припада Прагу 4); између осталог, ове две локације међусобно су раздвојене и Влтавом. То значи да је Приповедач на неки начин, успео да пређе из једног дела града у други, а да то не буди познат ни надземни, ни подземни пролаз преко (или испод) реке.

Поред прозора стана у коме се нашао, узео је дурбин, са чијег је окулар почео да посматра удаљене призоре и сцене, где је са сигурне удаљености, сада могао да уђе и завири у туђе просторе. Сlike које види, поново откривају фантастичну природу другог града која није својствена ономе шта је научио о свету у коме је годинама живео. Приповедач саопштава како погледом истражује

⁵⁴ Сличну динамику промене простора пропратили смо у приповеци *Крај баите*.

нечији стан у поткровљу, у коме испод кревета извире поточић који отиче у таму угла собе; његова је претпоставка, да ће се у другом граду, овакав поток можда слити са другим потоцима у тами, и постати моћна река. Следећа слика коју препричава, открива нечију спаваћу собу која се налази на кратеру вулкана који је скривен у дубини куће, а чија лава је извирала из кутева иза ормара, из празног простора између књига у библиотеци.

Кулминација преображаја града представљена је у сцени којом се приказује сцена морске олује у средишту једне од просторија стана у коме се, још увек, налази Приповедач. На обале усталасаног мора, пристиже девојка на сплаву коју талас подиже готово до стропа собе. Приповедач у њој препознаје девојку са прекоокеанског брода који је још раније видео у Мајзеловој улици. Она му објашњава, да се брод насукао на петронификоване књиге, док су пловили кроз библиотеку.

У овој надреалистичкој слици приказана је потпуна трансформација унутрашњег простора града. Парадоксално је представљена једна затворена средина која се, уз незамислив преображај, претвара у отворену морску обалу. У овим динамичним променама, у којима се смењују унутрашњи и спољашњи простор, соба непознатог стана постаје врста портала између различитих димензија градског простора. „Други град“ је присутан, и појављује се пред Приповедачем неочекивано, не само на прашким улицама, већ као што се види у последњем примеру, управо у затвореном простору стана.

Захваљујући консултацији значења Јунгових архетипа и симбола, представљене сцене и описани простори станова у *Другом граду*, добијају неочекиване размере. Појава фантастично чудних догађаја, који се пред Приповедачем само умножавају, све више сведоче о постојању некаквог другачијег света које паралелно егзистира уз постојећи Праг, у вези са чиме се може поставити питање – да ли се постојећи град трансформише у нешто ново и необјашњиво, попримајући притом ново лице, или два потпуно одвојена града деле исте координате у различитим димензијама. Овако представљен садржај неубичајених, мистериозних сцена из станова, прети да прерасте у фантастично чудесно, јер како Тодоров објашњава значење ове синтагме, приповест која испочетка почиње као фантастична, чији се призори не могу објаснити познатим законима природе, до краја се завршава прихватањем натприродног, са којим се

главни јунак приповести романа саживљава, како би постао равноправни становник другог града (Todorov 2010: 52).

У осталим Ајвазовим романима, не уочавају се овакве паралеле и сукобљавања између фантастичних и реалних сцена у унутрашњем простору стана. Чак и када се спомиње, стан је место које често спутава и гуши Приповедача,⁵⁵ што се огледа у роману *Пусте улице* када главни јунак – писац, нема мира за својим писаћим столом, те га завеса која се подиже и спушта, у својој игри мами да изађе из затвореног простора, и препусти се бесциљном лутању кроз прашке, пусте летње улице. Слично је и у роману *Луксембуришки парк* у коме, професор филозофије Пол, најбоље размишља и припрема своја предавања на дугим шетњама по Паризу. Осим станова, значајни су и други објекти у граду који поред места становања (као што су куће), имају и друге намене, било да су у питању стамбене или пословне зграде, или су то угоститељски објекти, или културне институције.

Куће и маштовити архитектонски подухвати

Већ у роману *Пусте улице* Приповедач посећује кућу некадашњег познаника са Универзитета. До овог места долази у потрази за тумачењем загонетног знака који је пронашао на депонији, а потом у радњи за поправку компјутера, где је знак био искориштен као *screensaver* на екрану. Човек из радње му се поверава да је у вили, у којој живи као подстанар, наишао на поменути мистериозни знак као детаљ на необичном портрету девојке, где се само у једном моменту знак појавио, а потом је нестао. Да би поближе испитао тај феномен, и уједно се одазвао на позив познанику да га посети, Приповедач креће пут виле, из центра ка периферији, из затвореног простора ка отвореном. Са променом простора кроз који се Приповедач креће, мења се и светло. Од дана ка ноћи, од светла ка тами, од свакодневног и познатог, у сумрак, непознато и мистично. Паралелно овом спољашњем опису представљен је и ентеријер куће у коју је ступио. Стара вила имала је у својој унутрашњости много огледала, што је затворени простор неприродно и надреално увеличавало, али је истовремено деловало као да су то

⁵⁵ Након романа *Други град*, лоцирање Приповедача у стан се појављује веома ретко. Стан је Приповедачево станиште у *Пустим улицама*, као и главог јунака Пола у *Луксембуришкој башти*, иако овако живописне трансформације, као и обиља детаља у опису ентеријера, заправо нема.

унутрашње очи куће која прати придошлог посетиоца и његово кретање. “Направио сам неколико корака; у огледалима на зиду, и у стаклима витрине, неколико пута је промакао одсјај светлосне кугле и поново нестао” (Ајваз 2004b: 41). Приповедач вилу, потом, описује као оронуло здање, чији је архитектонски изглед подсећао на бродску олупину. Под у њој је био поплочан црно–белим плочицама које су подсећале на шаховско поље. Овај мотив асоцира на помисао, како је кретање јунака кроз простор (роман), врста шаховске игре.

Садашњи власник виле је био бивши универзитетски професор књижевности (и случајно Приповедачев давнашњи познаник), који није поседовао своје књиге у кући, нити је читао оне које је за собом оставио претходни власник – ентомолог. У кући није било ни телевизора, ни новина, ни часописа, што нам говори о неинформисању, и изостанку савремене комуникације власника, који очигледно жели да прекине сваки контакт са светом. Када долази у посету Јонашу, Приповедач описује простор кроз који се креће: „Док сам се пењао уз степенице, у тами се изнад мене чуло шкљоцање прекидача, и по читавој дужини галерије осветлеле су лампе; имале су облик геометријских љиљана чије су месингане стабљике израстале из бледозелених тапета“ (Ајваз 2004: 41). Као што се види, на овом месту је поново присутна зелена боја која ће се кроз читав роман смењивати са љубичастом и наранџастом. Овде конкретно, као боја на зиду, упућује на израстање облика из тог масивног зеленила, што оживљава описани простор, обезбеђује му величину и читаоцу дочарава његову тродимензионалност. Осим тога, величини унутрашњости куће, доприносила су и масивна огледала, у којима би сваки посетилац пратио властиту рефлексију као у дивовским, очима куће.

Као што је евидентно из досадашњих примера, у Ајвазовим романима је сваки детаљ битан, и свака појединост се засебно обраћа Приповедачу, или пак предмети говоре о својим власницима, или упућују на нешто конкретно. Зелена боја, која својом хладноћом доминира у унутрашњем амбијенту Јонашевог дома, овде има изразиту амбивалентну улогу, и њоме се најављује чулност, живот, појачана интуиција (самог Приповедача који се креће између зелених зидова), док са друге стране, индиректно упућује на смрт, завист љубомору (на пропали живот Јонаша и његов однос са женом, пријатељима, ћерком).

Јонаш уводи свог госта на исто место где је примио и графичара који је ту видео мистериозни портрет Виоле. Приповедач собу описује као потпуно

претрпану гломазним намештајем који не оставља пуно слободног простора за кретање, што индиректно упућује на следеће: ако по Ролану Барту читамо форму простора као систем знакова, њихова семантика нас упућује да се ради о амбијенту човека који жели да својим присуством доминира, и мало простора оставља за слободну комуникацију и изражавање својих саговорника (ово можда уопште није тачно, али се слаже са психолошким профилем Јонаша, о коме се сазнаје нешто више из реминисценције Приповедача). Будући да је разлог Приповедачевог присуства у вили, везано за тумачење мистериозног знака, он сву пажњу концентрише на Виолин портрет. Међутим, од Јонаша сазнаје да је девојка, заправо нестала пре две године, и да је једини траг о њој, управо та слика и низ фотографија које је направила у Њујорку, пре него што је нестала.

Хрбата Јонашеву кућу назива кућом успомена и тајни, јер је простор куће подељен на много преграда, чиме се читав амбијент уситњава, и мења масу инертног једнодимензионалног времена, разликујући његову форму и ефекат према сопственом плану. Коначно, банално и општеделујуће време извучи из сфере субјективног просторовремена са његовим временским низом. Кућа је сандук за ствари, или станишта ствари која имају разне функције. Оне заједно суделују у стварању присуства куће у тексту у облику својеврсних амблема. Једнако се могу појављивати и као знаци или облици времена (Hrbata 2005: 346).

У Јонашевој вили, Приповедач започиње своју двоструку истрагу (сада о знаку и несталој девојци), а да заправо не излази из затвореног простора ове куће. Све информације, путем којих ће отпочети своје потоње кретање кроз простор града, проналази на фотографијама и слици. Град у сликама постаје истовремено град–прича, јер на фотографијама, Приповедач посматра (или чита) Виолино кретање по Њујорку; на њима се виде различити делови овог града, што је интересантно, јер на тај начин се, путем погледа, Приповедач и ментално премешта из куће на периферији Прага, у северноамерички град и посматра Емпајер Стејт Билдинг, Гугенхајмов музеј, кафану у Гринич Вилицу, језеро у Централ парку. Очеvidно је да се Виола тамо са неким упознала, што је у њој подстакло промену понашања и расположења, и да је са том особом остала у контакту и после повратка у Праг. Међутим, иако су слике показивале обиље информација, остајале су неме пред посматрачима. Важност података на фотографијама је несумњиво присутна, готово да је сваки детаљ битан, али Приповедач остаје немоћан пред њима, што одјекује у његовим речима:

„Пажљиво сам осмотрио поново последњу фотографију, али на њој нисам пронашао ништа сумњиво, никакав траг – или ми је све изгледало сумњиво, све је могло да буде траг, из сваког предмета, из сваке особе развијао се неодређен злосутан чин“ (Ајваз 2004b: 50).

Јонаш и Приповедач разговарају о безбројним могућностима којима би се објаснио девојчин нестанак. Без било какве полазне основе, Приповедачу као једино решење од кога би почео своје истраживање, изгледа логично да задржи поглед на насликаним димњацима који се налазе у позадини прашког Виолиног портрета. Облик и распоред димњака на поменутој слици, Приповедача подсећа на слику које се сећа из детињства, јер је из родитељског стана посматрао исту сцену, коју је домишљато назвао „успаваним нилским коњем“. Тако на овај необичан начин, слика у радној соби Јонашове виле, одједном постаје мапа на којој се игром случаја, обележава некакво благо, у замршеним и скривеним значењима.

Дигресија у тумачењу ових знакова, искрслих пред Приповедачем, опет има везе са консултовањем архетипског значења скривеног блага, које ће се више пута поменути током приповедног тока у роману, од стране различитих јунака. Несвесно, позивом у ову кућу, Приповедач постаје један од тих трагалаца за благом „до кога се тешко стиже“, и како се каже, могу га пронаћи само најупорнији, довитљиви и храбри. Требјешанин објашњава, да би човек стигао до њега, он на основу упутстава, (знакова у виду старих мапа, пророчанских снова и савета „мудраца“) треба да пронађе где је скривено, али да током пута, мора да савлада различите препреке и искушења (Требјешанин 2011: 457), што је унеколико и концепт Ајвазовог романа у савременом тумачењу⁵⁶ симболике о „закопаном благу“.

Јасно је да се на Виолином портрету ради о неком конкретном простору, који нико не би морао да препозна, осим самог Приповедача, који је случајно својим погледом увек волео да лута у празнину, изван амбијента у коме се – барем телом налази, те ето сада, димњаке препознаје као нилског коња. Међутим, овим

⁵⁶ Под савременим тумачењем симболике о „закопаном благу“ најпре мислимо на појам блага – које свакако не мора да упућује на драгуље нити било какву материјалну драгоценост. Међутим, благо у овом Ајвазовом роману, дефинитивно има везе са вишеструком тајновитошћу која обавија несталу девојку и мистериозан знак који је Приповедач случајно пронашао. Савремено тумачење појма блага такође искључује елементе бајке или мита, већ се ради о ауторском (ајвазовском) стварању загонетне приповести.

препознавањем Приповедач је тек на пола пута да открије тачну локацију атељеа где је настао Виолин портрет (онако како га је сликар видео док је осликавао амбијент у који је Виола била упрла свој поглед). Нилски коњ је био окренут на супротну страну у односу на ону са које га је Приповедач посматрао из родитељског стана, што значи да је атеље био на потпуно супротној страни града. Ова врста тумачења положаја замишљене животиње, говори и о дешифровању оријентације у простору града. Текст града се чита из димњака; али, управо ова обрнута рефлексија у њиховом распореду, подсећа и на ону рефлексију коју би имала друга страна огледала, као у причи Луиса Керола о Алиси.

Уз помоћ овог неуобичајеног путоказа, Приповедач ће пронаћи атеље где је настала слика Виолиног портрета. Интересантно је, да се и перспектива потраге мења, да Приповедач треба да са тла, пронађе нешто што се налази на висини одакле се виде димњаци на прашким зградама. Оно што он проналази изнад себе, управо на месту где је предвидео да ће атеље бити смештен, заправо је стаклена кућа, мансарда на крову једне зграде. Интуиција га није преварила, уистину, дошавши на ово место, Приповедач је пронашао сликара Доминика који је такође једном познавао Виолу; он је насликао њен портрет, али није могао много да помогне Приповедачу у његовој истрази, осим што му је саопштио да је мистериозни знак са слике, видео истетовиран на Виолином телу. Кратак опис стакленог атељеа говори о једној огромној, преградама неиздељеној просторији стакленог крова, и зидова од стаклених панела. И Доминик има везе са празником (што се видело у поднаслову „Слика из празнине“), што донекле може да се доведе у везу са „прозирним“ зидовима којима је окружен.

Приповедача ће његова неисцрпна потрага довести до још једне стаклене куће у Прагу. Уверен да ће код бизнисмена Бернета нешто више сазнати о Виоли, будући да је стицајем околности сазнао, да и Бернет трага за мистериозним знаком, Приповедач се упућује ка кући милионера, међутим тамо није био примљен. Под утиском изгледа Бернетове куће, Приповедач се присећа новинских чланака које су о њој писале са различитих становишта, у којима су је неки хвалили, а неки је доживљавали као архитектонски промашај. Приповедач описује физички изглед те куће, а потом и суочење са њом, будући да га је кућа „посматрала“ камерама које су у њега биле усмерене (што је поновљен мотив након посете Јонашевој вили у којој су га „посматрала“ огледала унутар својих зидова; на овај начин куће Ајвазове прозе оживљавају).

Приповедач говори како је та кућа пред њим изазивала бриљантан осећај, али да се радило о строго геометријској лепоти архитектонских решења. Заправо, читаво здање пред њим, одавало је утисак некаквог аскетског манастира у коме је владала геометрија, челик и празнина. Кућа је била направљена од материјала који је код посматрача стварао утисак да се ради о веома лаком елементу. Њене



Илустрација 1.
Југословенски павиљон ЕХРО 58

зидове су сачињавали ниски квадрати који су изгледали као да лебде у ваздуху, будући да су били направљени од стакла⁵⁷ – што је видљива аналогија са Бретоновом стакленом кућом. Шта више, прозори или врата од стакла, могли су да се окрећу око вертикалне осе, или да се сви дуж зида отворе, што је практично отварало читаву кућу ка споља. Приповедач сустиже архитекту са којим започиње разговор, и од њега сазнаје пуно неочекиваних ствари о Бернету.

Иако у почетку делимично неповерљиво наступају један према другом, архитекта и Приповедач улазе у дубљи и интимнији разговор. Индикативно је да су се ходом удаљили од Бернетове куће, и да су се одједном нашли на трамвајској окретници, што је истовремено место на коме дуге дане свог усамљеног и излованог живота проводи један други Ајвазов јунак – Томаш Кантор, лик из романа *Пут на југ*. На овом месту, архитекта и Приповедач, смештају се на зелену клупу на којој настављају разговор. Боје околине су наглашене и очигледне. Архитекта⁵⁸ је Бернетов пријатељ из школе, и он Приповедачу поверава делове њиховог детињства, те иако не зна ништа о Виоли, чини му се, да ова непозната девојка доста личи на његовог пријатеља. Он помаже Приповедачу, да непозван оде у Бернетову кућу у којој се одржавао маскенбал.

⁵⁷ Чињеница да Ајваз касније спомиње Експо 58, овде опис стаклене куће у којој живи Бернет делимично подсећа и на југословенски павиљон који је 1958. године био изложен на Светској изложби у Бриселу, дело архитекте Вјенцеслава Рихтера. Сliku југословенског павиљона овде прилажемо као својеврсну илустрацију могућег изгледа Бернетове куће.

⁵⁸ Архитекта је и Силвија Церанова, љубавница Хектора – доктора и творца лигдског покрета. Обоје су само ликови романа Томаша Кантора, *Влажни зидови*, што је представљено на једном од приповедних нивоа Ајвазовог романа *Пут на југ*.

На маскенбалу у Бернетовој вили, чија је тема била „Град“, чинило се да је читав град у покрету, јер су све званице (гости) били обучени у костиме зграда са упаљеним сијалицама на сваком спрату. У питању су биле најразличитије зграде, куће и објекти, оживљени званицама забаве. Осим тога, уз куће, ту су били и костими потока, трамваја, ноћних лампи. Ентеријер несвакидашње виле Приповедач сагледава када се ујутру буди на огромном кревету између две девојке, у соби потпуно белих зидова.⁵⁹ На њима није било никакве слике, само се таласала бела завеса. Када су се пробудиле, он им приповеда своју причу и интригантну потрагу за чудним знаком. Девојке му саопштавају да знају о чему он говори, и да оне исти знак зову „баобаб“. Обе сматрају да су у праву када инсистирају да Бернет не одустаје од потраге за благом, јер да није било његове упорности, никада не би дошао до шифроване поруке на фигурици, која га је довела барем до опере коју су оне извеле претходне вечери.⁶⁰ Из њиховог разговора се стиче утисак да је свет ионако само безлична и безоблична празнина коју испуњавају снови даровитих појединаца, њихова сликовита уобразиља и непресушна инспирација и непосустајање у потрази за сликама њиховог ума. Простор је празан и пуст, бело сликарско платно, аморфна структура која чека свог вајара, бездан у коме су сва чуда могућа, све докле постоје појединци који верују да могу да стварају – пандан овом говору и размишљању, представљају стаклени зидови којима су окружени у оригинално осмишљеној и изграђеној кући. Иако му девојке нуде помоћ у потрази, Приповедач их одбија и говори, да пут на који је кренуо, мора сâм да прође.

Као што је из наведених примера евидентно, у роману *Пусте улице* доминирају приватне куће у односу на станове, иако је стаклена грађа присутна и у Доминиковом атељеу и у Бернетовом дому. Тек са новим романом – *Пут на југ*, нарочито долази до израза Ајвазова игра са архитектонским здањима и смелим

⁵⁹ Ова изразита и доминирајућа белина интимног простора Бернетовог дома, има паралелу, како са читавим стакленим простором куће, тако и са Доминиковим стакленим атељеом на крову – што је деноминација владајуће празнине у животима ових јунака; код једног подстиче мултидисциплинару креативност, док код другог, својим говором, инспирише сликарска платна.

⁶⁰ Ради се о сложеној и комплексној причи у којој Бернет, пратећи сваки траг о мистериозном знаку у уверењу да ће тако стићи до пиратског блага које му је распаљивало машту још у детињству, проналази некакву фигуру, са које успева да разазна низ детаља, чија почетна слова када се читају по принципу бустрофедона, откривају конкретну адресу у Прагу. На тој адреси он проналази одбачену свеску у којој недостаје пола страница, али која садржи некакав текст – касније преточен у оперу *Медузе прошлости*.

подухватима. Иако је у питању књижевна уобразиља, сличан пандан се једнако проналази и када су у питању реални архитектонски планови. На пример у *Уклетом неимару*, оно о чему Богдан Богдановић размишља, може се назвати управо његовим речима – експерименталним моделима имагинарних цивилизација и вилин градовима које је пројектовао за себе, али ипак, намењеним свима који залутају у свет зачараног језера. На папирима свог пројекта, “заносног али узалудног”, Богдановић оставља упутство за иницијацију свима који се упуте у зачарани простор. По његовим речима: “Ваљало је да се путник намерник ослободи себе самог и да се потражи тамо где се није (још сасвим) изгубио. (Bogdanović 2011: 110).

Једнако и Ајваз у својим књижевним замислима оживљава надреалистичку сценографију као својеврсне кулисе пред којима ће се одиграти животи његових јунака, на различитим приповедним нивоима. Сваки од јунака ће, на одређени начин, бити везан за амбијент свог дома, а из чијег односа према простору, може да се говори о појму личног простора – оног који јунак реализује и трајно у њему оставља свој лични печат, и где исти простор утиче на унутрашње промене ликова. Колико су јунаци везани за амбијент својих домова, илустративно говори пример архитектке Силвије Церанове (јунакиње из Томашевог романа *Влажни зидови*)⁶¹ коју исељавају из њене зграде у измишљеном граду Парки, након чега она губу вољу за животом. Да би јој некако помогао, њен љубавник смишља компликовани заплет, не би ли поништио експропријацију. Да би је спасао, Хектор спроводи у дело лукав план како да измести и исели владине службенике из овог простора. Он осмишља мистификацију лигдског покрета – древне културе која се, наводно, некада налазила управо на терену зграде у којој је и Силвија становала. Значење простора на овај начин добија велику важност, као и његово тумачење. Овде конкретан простор животног амбијента одређује једну особу, која цео живот пројектује разна здања, али никада не напушта огњише и скромни амбијент властитог живота. Када је на то приморана силом прилика, она копни, као „саксија са нарочитом биљком која је променила место са ког је упијала зраке сунца“.

⁶¹ Као што смо већ напоменули, у питању је један од споредних приповедних нивоа Ајвазовог романа *Пут на југ*, где је сваки од главних јунака у неку руку и писац, тако да се романи у роману нижу по принципу *tu se en abyme*, па се готово у свакој причи срећу необично талентовани појединци – писци, архитектке, професори, уметници, који су притом увек необично везани за простор у коме живе.

Простор је важан и када се Маријус, предавач на Универзитету у Парки, пробуди у непозатој, туђој зеленој соби, након демонстрација за лигдски покрет у којима је био повређен. У простору у коме Маријус лежи, уочљиво доминира зелена боја у односу на друге детаље представљеног ентеријера (зелена боја је била једнако присутна и у Јонашевој вили када у њу улази Приповедач у *Пустим улицама*; уочљиво зелене боје су и зидови зграде у којој ће Приповедач пронаћи Виолу). Издвајамо једну од могућих карактеристика зелене боје, онако како је Требјешанин анализира по Јунгу, која каже, да је у Јунговој психологији зелено симбол психичке функције *чулног опажања*, односно осета. С тим у вези се, у опису зелене просторије у којој Маријус лежи, најпре уочавају мириси и звуци који допиру до овог јунака који лежи у кревету и постепено долази свести, те покушава да одгонетне где се нашао. Прво што у соби осећа је смеша разних мириса који су долазили од старог и масивног намештаја, помешаног са специфичним мирисом књига. Док још није отворио очи, он осећа светло које је допирало од упалене лампе, потом чује куцање сата и тихо чангрљање у даљини, које затим распознаје као звук саобраћаја из улице.

Колико пажње Ајваз посвећује детаљима, говори опис свих предмета које Маријус може да разазна, док погледом испитује амбијент у коме се нашао. Најпре су уочљиви и други зелени предмети – абажур лампе направљен од зеленог материјала, са много зелених ресица по рубу. Лампа је стајала на масивном писаћем столу уз белу порцеланску вазу са плавом сликом крава што су пасле испред ветрењаче. На другом крају стола, стајао је бројчаник сата међу облим стубићима од алабастера, и књига у тамном омоту боје јасписа. Јаспис може бити различитих боја, између осталог постоји и зелени јаспис. Као кристал, сваки јаспис има универзално значење лечења и исцељења, и сматра се да доноси решеност у свим подухватима. Према тумачењу Џуди Хол, јаспис на менталном нивоу потпомаже брзо размишљање, стимулише машту, подстиче организационе способности и спровођење идеја у дело (Hol 2005: 155/156).

Карактеристике кристала истичемо на овом месту, јер их доводимо у везу са тумачењем Хекторовог лика – лекара, у чијој се кући Маријус пробудио. Књига у повезу од јасписа, коју Маријус управо посматра из кревета, заправо јесте Хекторов неименовани роман. Истовремено, као што се у атрибутима јасписа истиче, прозни текст укоричен у карактеристичан омот, заиста помаже њеном

аутору (Хектору), да разврста идеје које су се у њему годинама гомилале и постајале опсесија, док их није зауздао, разврстао и ставио на папир.

Маријусов поглед наставља да се креће по соби, при чему препознаје мноштво књига, те закључује да се налази у библиотеци. Уз писаћи сто је била примакнута столица са наслоном од љубичастог плиша (што је појава друге важне боје у Ајвазовој прози). Маријус се осећа сигурно и спокојно у овом простору у коме су изостали бука, гестикулација људи и њихова агресија. Док лежи у зеленој соби, у посету му долази Рита – Хекторова унука. Ајваз гради ове јунакиње тако што говори да свака од њих носи властити простор у себи, те слично архитекти Силвији, и Рита носи свој лични простор који Маријус препознаје у овој библиотеци, у чијем се амбијенту налазе. Дакле, овде се истовремено говори и о начину на који простор дефинише нечије биће, али истовремено како то биће носи карактеристике простора у себи.

Док седе у мраку и немо се држе за руке, Маријусу се чини да Рита не припада овој зеленој соби, јер је исувише уплетена у лигдско лудило (будући да је учествовала у Хекторовој мистификацији), те да је ту нежељена туђинка. Међутим, по дану, у новом осветљењу, и Маријусов доживљај Рите је промењен, у чијем погледу и опису се препознаје раније поменути лични простор :

Сада је пак на њеном оделу и руци, као и на осталим стварима у соби, почивало хладно јутарње светло смираја, светло које је све у простору делило од уобичајених односа, и притом спајало у једно предиво без граница, у материјал чистог јаства коме није потребно никакво оправдање, разлог нити смисао, и које се не може тицати ничега сличног. Изгледало је то, као да је Ритино тело постало један од предмета у соби, а Маријус је са изненађењем видео, да њу предмети, као посетиоца, прихватају и пријатељски се ка њој односе, да нагомилана мудрост, познање и мир које издишу површине, није толико стран туги која је некада обликовала Ритино лице, као што ток зимског потока уобличава ледене форме на обалама, видео је како се лагани плес завесе споразумева са писмом набора на њеној одећи, а тапете ни на који начин, не одбијају да буду позадина њеном лицу. И не само то, разумео је, да се предмети који су га окруживали, већ дуго времена познају са Ритом. Схватио је, да је Рита у овој просторији у прошлости много пута боравила, чинило му се да су њени гестови у овом простору израстали, да су се обликовали у додиру облик хрбата књига и хладних минерала на писаћем столу, и да простор у коме су настали, собом стално носе. Тако је Маријус коначно упознао загонетну собу коју је Рита стално носила у себи. Оно што су студенти мислили да је лигдска мистерија, као и он сâм, у стварности је био простор мирног стана Ритиних деде и бабе, који је прожео њено тело, и задржао се у њеном лицу и гестовима (Ајваз 2008: 120).

Насупрот тихом и мирном амбијенту породичне куће, како Хекторове у којој су приказани Маријус и Рита, тако и Силвије Церанове коју је она морала да напусти, постоје и смели, маштовити архитектонски пројекти – како смо их назвали, који се односе на креативно осмишљене грађевине у књижевном делу Томаша Кантора. Најпре се то односи на Силвијину делатност архитекте која је везана, како за пројектовање простора града, тако и за потребе романа свог љубавника Хектора (то је управо оно што и Ајваз све време чини).

Занимљиво је овде направити дигресију и навести тумачење Ивана Хавела, по коме је архитекта – особа која искуство настањености и ненастањености отеловљује у грађевину, визуализује је грађевином на одговарајућем месту. Другим речима, архитекта је неко, чија је улога да „изграђује места испуњена значењима“ (цитат према Ch. Norberg – Schulz, *Genius loci*, оп. цит., с 5.), а заједно са њима, и места релативно значењски неодређена, слободна, која значења могу да стекну у контексту становања (Havel 2004: 208). Све је ово изречено у вези са становишта енактивизма – према коме субјект и простор, садејствују и утичу на узајамне промене.

У вези са тим ангажманом, Силвија осмишља фантастичну сценографију замишљеног града у коме живи Хекторов јунак Лео. Фиктивни град је испуњен необичним, футуристичким зградама у којима се лифтови крећу хоризонтално и вертикално, кроз простор стаклених здања. Читав комплекс зграда трговинског и административног центра у Хекторовом роману, зове се једноставно – Грађевина, приписана још једном у низу измишљених јунака – Вилису. О изгледу комплексно замишљене структуре читавог Силвијиног и Хекторовог пројекта, читамо из следећих редова:

Вилис је наводно знао да гради само дивовске зграде, па је тако купио и дао да се поруши огроман блок кућа, а Грађевину је подигао на том месту као сплет пасажа са многим портицима и галеријама, чији је простор био испреплетан водоравним и косим мостовима, стакленим тунелима и покретним степеницама; сви ти пролази, одвојени од земље и опточени низовима небројеног светла, погледом одоле, свакојако су се укрштали и прожимали, образујући звездане орнаменте. Уз зидове су се припијале широке стаклене цеви, у којима су, као покретне полуге у клиповима, ишли горе–доле цилиндрични лифтови (Ајваз 2008а: 152).

Пасажи су се на неколико места проширивали у простране холове које су, с горње стране, биле прекривене засвођеном гозденом мрежом, у коју су били уметнуте плоче моћног зеленкастог стакла (исто 153).

Зграде грађевине биле су различите висине, у чијем односу није било могуће пронаћи некакву правилност – чинило се да је архитекта хтео да контуре Грађевине издалека изгледају као силуета порушених бедема некаквог гигантског утврђења (исто 154).

Дакле у Силвијином пројекту – овде у форми Хекторовог књижевног подухвата, ради се о асиметричном здању, хипермодерних линија и облика, при чему од материјала доминира стакло (како провидно, тако и изразито зелено), челик и мермер. Управо су ови материјали у простору интересантни, јер углачани, рефлектују сваки покрет, присутност било кога; као пандан огледалима, чини се као да Грађевина својим, сталном отвореним очима, изнутра посматра своје посетиоце. Визуелно су доминирали и округли, цилиндрични облици тунела кроз које су се кретали лифтови, који би потом нестајали у унутрашњости Грађевине (која их, метафорично, на тај начин гута). Лифтови се нису кретали само по уздужној оси, већ су могли да иду хоризонтално и вертикално. Боје су, такође, увек присутне како би се обраћале посматрачу. Уз зелену, којом су били обложени зидови, помиње се и љубичаста, којом је лифт био испуњен, како унутрашњи зидови, тако и под, чак и канабе који се у њему налазио. Зграде унутар Грађевине се нису виделе од спољашњег бедема у форми прстена којим су биле опасане, а које су опет међусобно биле различите висине, те су са знатне удаљености, подсећале на рушевину некаквог замка.

Док су приватне куће једнако фасцинантне као и саме зграде (као што смо видели у *Пустим улицама* Бернет живи у стакленој кући), у *Путу на југ*, на још једном од споредних приповедних нивоа, поново један од јунака Томаша Кантора – Цон Винд, станује у кући у облику кабалистичког дрвета живота, са одговарајућим бројем сефира које представљају његове собе. Некадашња Томашева девојка, која добро познаје његове мултимедијалне склоности,⁶² објашњава свом познанику Мартину (који са њом истражује Томашево убиство), како је изгледала кућа у облику кабалистичког дрвета живота, коју је Винд дао да се за њега изгради:

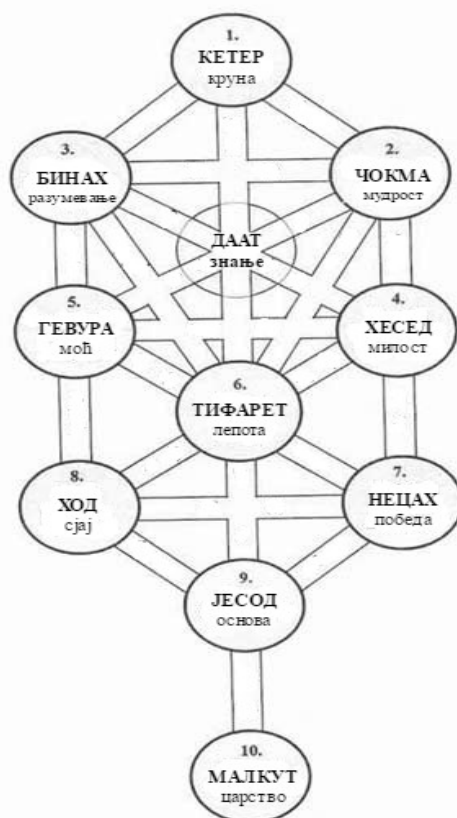
Сачињавало ју је једанаест просторија спојених ходницима и степеништем. Просторије су споља имале облик савршених лопти; унутра је облик шупље кугле био нарушен водоравним подом. На левој страни налазиле су се, једна изнад друге, сефире *Ход*, *Гевура* и *Бинах...*, на десној страни

⁶² Овде је у питању крими стрип у коме главног негативца оличава поменути Цон Винд, представљен као веома образован и препреден човек, упућен у окултне науке и езотерију. Његов главни противник је детектив Хенријета Фокс звана Вулпекула (*Vulpecula*) што на латинском значи „мала лисица“, као што се уосталом из њеног презимена види.

сефире *Нецах*, *Хесед* и *Хокма*, у средини су се налазиле сефире *Јесод* и *Тиферет*; а изнад њих, између сефира *Бина* и *Чокма* налазила се још просторија *Даат*, прелазна карика између две сфере, која, као што сам већ рекао, није сефира у правом смислу. Свака од просторија била је луксузно опремљена, у свакој се налазио удобан канабе, сто, библиотека и бар, са најлепшим винима и алкохолом, у многима су се налазиле слике Виндових омиљених сликара; намештај је имао такав изглед, да је тачно приањао уз удубљене зидове. Винд је највећи део времена проводио управо у највишој просторији која је била смештена у средишњем реду, изнад просторија *Даат*, и припадала је сефири *Кетер* (Ajvaz 2008: 372/373).

Поред приказа овако ексцентричне куће, Кристина објашњава Мартину путању куда се кретала Хенријета покушавајући да ухапси Винда. У њеном кретању кроз различите сефире, препознаје се одговарајућа симболика, чије кабалистичка значења могу да се доведу у везу са тумачењем простора. Вулпекула је успела да стигне до пете сефира, а да је Џон Винд не рани. Он све време пуца у њу, а његови меци се заривају свуда унаоколо, као и у слику Едварда Хопера *Рано недељно јутро*. Томаш у стрипу замрзава те тренутке, у вези са чиме је интересантно приметити, како се дводимензионалношћу стрипа описује четврта димензија – време. Пета сефира се зове *Гевура* и означава моћ, праведност, суђење – што стоји у врсти релације између прогонтељке и криминалца, и њихове јурњаве кроз кућу.

У свакој од наведених просторија ове куће, осим прве која је пандан сефири *Малкут* (која означава царство физичког света и позорницу активности), остале просторије су имале по неколико врата којима су биле спојене са осталим сефирама, али су само једна била отворена, и то су била увек она која су обавезно водила нагоре, образујући на тај начин сефиротски бљесак, или пут еманиције и екстазе. Вулпекула прати Винда до сефира *Бинах* која симболише разумевање – метафизичку подлогу на којој свест увек



Илустрација 2
Кабалистичко дрво живота

дела (она је мајка сваког облика). Потом је прешла у сефиру *Чокма* – која представља мудрост и прву силу стварања, да би се потом спустила у просторију *Даат* – која је само аспект највише сефире Кетер (а да сама није сефира). Сусрет са Виндом се одиграо у сефири *Кетер*, или у круни, где почива сам логос, *Аин Соф* – апсолутно, одакле је допирала Моцартова музика. Коначни сусрет Вулпекуле и Винда, одиграва се управо на овом месту, када постаје јасно, да је Винд желео да домами Вулпекулу у амбијент у коме је он имао потпуну доминацију над њом (и то не само физичку). Желећи да је у потпуности порази и да над њом тријумфује, поверава јој како је осмислио идеалан простор за мучење својих жртава:

Сви зидови изгледају исто, глатки су и бели, говори Винд, али у стварности, из једног од њих исечен је квадрат у сразмери три пута три метра, а упражњено место, испуњено је једним делом мог уређаја који називам *екран*. Граница између екрана и остатка зида је нераспознатљива. Екран чини неколико хиљада веома танких штапића, који су наслагани тесно један уз други, и беле су боје као и околни зид. Фина механика која се скрива иза екрана, на основу компјутерског програма, ове штапиће подиже и спушта. У компјутер се могу унети различити програми који ће тачно одредити када, и колико далеко ће се сваки од штапића подићи (Ajvaz 2008a: 381).

Овде се тачније ради о врсти тродимензионалног екрана, који би према поменутиим компјутерским програмима, требало да „покреће“ различито осмишљене рељефе, и тиме практично оживи разновразне призоре, који се у Виндовом случају, увек односе на мучне и ужасавајуће сцене којима он своје жртве тера у лудило. Својим монструозним проналаском, он на један уврнут начин, жели да развије нову врсту уметности, у којој би узајамно били спојени балет, вајарство и филм. Описана соба за мучење, на један извитоперен начин, постаје театарска позорница. Коначно, и изглед његове куће у облику кабалистичког дрвета живота, говори о врсти самољубља и доминације којом се њен власник односи према свету. Међутим, не можемо, а да не приметимо, колико у ствари, кабалистичко дрво живота подсећа на бриселски *Атомијум*⁶³ направљен на Светској изложби ЕХРО 58, исто када и југословенски павиљон стаклене куће коју смо споменули у вези са романом *Пусте улице*.

Куће код Ајваза немају своја имена, осим можда кафане и бистрои у које иде, и ти објекти имају своје референце у стварном свету (на пример често

⁶³ Спољашњи изглед Атомијума дизајнирао је инжењер Андре Ватеркејн, а ентеријер су дизајнирали Андре и Жан Полак.

спомињана кафана Славија). Унутрашњости кућа Ајвазове прозе својим садржајем, или пак његовим одсуством, често портретишу своје власнике. Специфичностима детаља лако се може направити психолошки профил личности које у њима живе, на основу изабраних примера којима смо илустровали унутрашњи амбијент таквих кућа. За Јонаша се у *Пустим улицама* очигледно, на основу пренатрпаних просторија његовог дома, може рећи, да сâм носи огроман терет на својој савести. Отежаним кретањем кроз кућу, јасно је да је његова комуникација са светом лоша, да намеће своје ставове, те да је ретко заинтересован за туђе. Супротно томе, стаклена Бернетова кућа у истом роману, говори о транспарентности простора, о јасноћи мисли и лакоћи са којом њен власник живи. Но, као што смо приметили још у приповеци *Крај башта* у вези са стакленим музејом – да ли је све тако видљиво и јасно када су у питању стаклени зидови. Комплексност Бернетове личности спознаје се тек из његовог односа са празником, што је детаљно било изложено у поднаслову „Бројеви из празнине“ у претходном поглављу (што примећујемо и када је у питању стаклени атеље сликара Доминика, који једнако „комуницира“ са празником и њоме испириран сликава своја платна).

Међутим, управо празнина треба да асоцира на грађевинску структуру Бернетовог дома који, како се у роману чита, уопште није празан, већ је испуњен најразноликијим садржајем који произилази из маште њеног власника. Заправо, осим баште око куће, једина просторија која је детаљно била приказана, јесте његова спаваћа соба у којој је доминирала бела боја. Приметно је да у Ајвазовим романима, боје иначе имају велики значај, но оно што је уочљиво у вези са Бернетовом кућом, јесте присуство и доминација беле боје, које иначе, готово да и нема у другим романима (осим што се на пар места спомиње мотив снега у вези са чиме се, такође, може говорити о белини простора). Овде конкретно, где је везана за опис ентеријера Бернетовог дома, директно упућује на опис његове личности. Према митолошком, религијском и фолклорном тумачењу беле боје, ради се о симболу светлости, чистоте, истине, праведности, невиности и стварања (Требјеџанин 2011: 71). Консултујући ова значења, онда читава алегорија везана за Бернетову личност постаје разумљива, нарочито његова „комуникација“ са празником, разумевање говора бројева на основу које изграђује империју. Но, када је у питању бела боја која се појављује у роману *Пут на југ* у вези са просторијом за мучење Џона Винда, могуће је консултовати потпуно супротна

значења, онима која смо могли применити у профилисању Бернетове личности. Поларно „белило“ брише чак и сенке, елиминише хоризонт и обмањује нашу перцепцију величине и дубине, како наводи Кејтлин Мартин, цитирајући Лопеза (Martin 2010: 660 цитирано према Lopez 1986: 239, превод наш И.К.). Ауторка наводи да бело асоцира на маглу, испарења и етар, као и измаштану празнину и тишину која претходи, прво озвученим бојама дискриминисаног света. На опречној страни животног спектра, бело сугерише слабост и бестелесност, недостатак пунокрвне енергије и изостанак храбрости. Бело је и бледи јахач смрти, где упућује на бледило леша, кост истргнуту из меса, покров утваре, или на голубицу, или галеба, који симболишу одлазак душе (исто 660). Овакво тумачење беле боје у потпуности одговара нечасним намерама Џона Винда, антихероја који по карактеру, образовању и дрскости одговара доктору Моријартију – генију злочина, архинепријатељу Шерлока Холмса.

Дакле, кућа–дом представља карактер личности које у њима живе, које су их осмислиле, саградиле и које су у њих унеле све предмете – у којима се потом опет могу сагледавати и тумачити садржаји из живота јунака (њихова сећања, склоности, страхови, скривене жеље, планови, чак и злочини, и сл.). Уосталом, и Здењек Хрбата тврди да идентитет куће увек има неколико аспеката: пре свега је презасићен разним људским судбинама, тако да подсећа на самостални живи организам. Конститутивна карактеристика тајновите куће је и њен унутрашњи живот, или њено оживљавање путем метафора. Али свака непријатна и неприступачна кућа, може да добије пријатнији изглед са доласком нових станара, ако је изнутра илуминирана природом која није оптерећена давнашњом кривицом или породичним усудом (Hrbata 2005: 356).

Детаљан опис куће не копира само оно што је последица посматрања неког јунака, већ само посматрање превазилази постојеће детаље, и у опис уноси мноштво нових појединости које можда и не постоје, или их не би свако видео. Поглед, с тим у вези, не само да репродукује стварност, већ је интензивира и хиперболизује. Како би сâм Ајваз рекао: “Поглед није регистровање датог, он је место настанка смисла у разговору са предметима. Управо се одсуством готовог, формираног смисла који доноси техника, откривају чудесни процеси рођења смисла, акт у чијем се хаосу изненађујуће јављају архаичне и митске структуре. Хаос није пуко одсуство поретка, он има свој властити парадоксни поредак који је место настанка свих поредака” (Ajvaz 2006b: 104).

Готово да нема дела у Ајвазовој белетристичкој прози где хипертрофирано детаљисање у опису амбијента није присутно. Сусрећемо се са таквим поступком у приповеткама, новелама и романима. То детаљно истраживање простора главног јунака код Ајваза, Хрбата каже да може да се назове интимизацијом, без обзира да ли је у питању родна кућа или било који други простор; нпр. то може да буде и простор туђег стана у који улази библиотекар у *Другом граду*, или Приповедач који детаљно описује куда тумара у предграђу Прага у *Пустим улицама* (Hrbata 2005: 345). Традиционална структура описа покућства код Ајваза прелази у нагомилавање ствари, у дескрипцију такорећи, несродног мноштва карактеристичног за старинарнице (антикваријати су омиљено место Ајвазовог Приповедача – *Други град*, *Празне улице*, *Луксембушки парк*, међутим на антикваријат личи и стан у коме библиотекар пописује књиге у *Другом граду*).

Куће кроз које пролази Приповедач, личе на складишта најразноврснијих предмета. С обзиром на ову чињеницу, јасно је да представљање просторија (у различитим објектима), које делом може бити миметичко, а делом симболичко, може да сугерише утисак благостања, самодовољности, прекомерне акумулације или штедљивости. Истовремено се с тим конституише и поприште радње богате јединственим субпросторима и предметима укључујући и старудије. Све фиоке и објекти подстичу протагонисте (и читаоце) да буду пронађени и отворени. Независни живот куће, барем са становишта интенције догађаја, читава се највише тамо где се књижевни текст удаљава од објективаних простора, својим референцама ка унутрашњој стварности – односно у симболичним везама унутар текста. Просторно посматрано, кућа је ковчег у коме се налазе други ковчези и истовремено је главна капија тајни (Hrbata 2005: 346).

Старинарнице и антикваријати

Када су у питању музеји, антикваријати или старинарнице, чак и депоније, ради се пре свега о хетерогености, али и фрагментарности ових простора у оквиру града, као и о односу међусобне антиномије затвореног, односно отвореног простора. Када су у питању антикварнице и депоније, још једна заједничка карактеристика је – да садрже кориштене ствари, с тим што су једне још увек драгоцене и намењене употреби, док су друге одбачене, и њихова је субина неизвесна (иако су заправо многе осуђење на труљење и пропадање).

Овај паралелизам антикваријат – депонија, препознајемо у Ајвазовим романима, јер роман *Други град* започиње Приповедачевим уласком у антикваријат у Карловој улици где проналази књигу љубичастих корица, исписану непознатим, загонетним писмом, након чега започиње истраживање његовог значења; док у *Пустим улицама*, Приповедач из стана креће у шетњу током које на депонији проналази необичан знак, чија га тајновитост покреће у неочекивану авантуру.

Ентеријер старинарница пренатрпан је детаљима, што донекле подсећа на „отворену енциклопедију“, где је сваки појединачни предмет одредница за себе – прича своју дугачку приповест о намени, историји, сусретима, додирима, сновима. Ходрова каже да је веза антикварнице и музеја њихова окренутост ка прошлости; али за разлику од музеја, у старинарници, ствари углавном леже разбацане једна поред друге, без реда и поретка, и ту се могу пронаћи предмети из различитих периода и различите намене. Антикваријат и књижара које обузима цунгла, ограничавају „опасну територију књижевне културе“ кроз коју се крећу приповедач и читалац. Књижара се појављује у аналошки значењским контекстима као музеј (Hodrová 2006: 130). Међутим, док у музеју постоји одговарајући поредак и синхронија, у антикваријату су ствари потпуно анахроне, скупљене на једном месту, настале на различитим странама, и у другачијим временима.

Антикварнице се често спомињу у Ајвазовим књижевним делима, почев од песама „Město“ („Град“) и „Kapitoly“ („Поглавља“), где се у првој песми каже:

Некад ћемо у антикваријату пронаћи књигу
што чудесним знаковима – пауцима сличним, исписана је.
У касним подневима пред крај лета
и у моментима кристалне празнине
што иза очаја се шири,
чини нам се да текст разумемо. (Ajvaz 2012b: 9).

У овим стиховима препознају се мотиви, касније видно разрађени у роману *Други град*, у коме већ у првом поглављу читамо о јунаку који уласком у антикваријат започиње авантуру свог живота. Захваљујући куповини и поседовању драгоцене књиге, којој се могу приписати атрибути инструментално чудесног, Приповедач се сусреће са необичностима града у коме већ дуго станује, и несвесно постаје сведок његове метаморфозе, али истовремено пролази и кроз сопствени

преображај. Као што смо већ видели на примеру станова који постају својеврсни портали којима се Приповедач премешта са једног места на друго, слично томе ће и остали затворени простори Ајвазове прозе имати исте карактеристике. Мењаће се, преобличаваће се у нешто друго, дивље и страно, или ће послужити само да, кроз чудесни невидљиви лавиринт, Приповедач у трену, промени чак и контитент становања. О томе куда све пролази да би стигао у Азију, Приповедач управо говори у песми „Cesta do Nepalu“ („Пут у Непал“):

Враћам се у Непал
кроз дневни бар Код Матијаша
где се кроз стаклена врата може видети
двориште у сенци јавора пред синагогом,
кроз антикваријат у Карловој улици са опијумским мирисом старих књига,
кроз туђе станове из којих ћеш се сећати (чак у палати у Непалу)
погледа у тајанствене ормаре и шпајзове.
Ти непомични простори већ су обасјани
светлом из приближавајуће Азије. (Ајваз 2012b: 42).

Антикваријат у Карловој улици спомиње се у песми „Cesta do Nepalu“ („Пут у Непал“), приповеткама „Kapitoly“ („Поглавља“), „Teorie stříbrného vozu“ („Теорија сребрног воза“), и у роману *Други град*. Но, и у романима *Златно доба* и *Луксембушки парк*, антикваријати су представљени као важна места у којима се, уз ретке књиге, могу пронаћи и драгоцене информације. На пример, у роману *Други град* Приповедач прати сваки траг који би га ближе довео другом граду у који по сваку цену жели да стигне, у вези са чиме се упућује ка Мајзеловој улици, јер је у једним новинама приметио фотографију радње из ове улице, чије је име изнад излога, било исписано мистичним писмом. Продавница је преко дана продавала ципеле и чарапе, а увече је постајала старинарница другог града. Осим пренатрпаних полица, које су већ у излогу обећавале занимљиво путовање – погледом по бескрајним и разноврсним садржајима овог необичног места, Приповедач у старинарници у Мајзеловој улици проналази и више од очекивног. Простор те трговине је био лоше осветљен, за столом је спавао неки старчић, а Приповедач је кренуо да разгледа шта се у радњи све налази.

Ушао сам кроз стаклена врата унутра. Унутрашњост просторије била је осветљена slabим светлом округле стоне лампе од млечног стакла која је стајала на пулту, иза које је дремао седи старчић. Уз ивице просторије су се протезале полице, од пода до плафона, на којима су лежале хрпе једва распознатљивих предмета. Светло лампе је било толико слабо, да су се обриси тих предмета

расипали у полутами, изгледало ми је, као да сам се обрео у унутрашњости потопљеног трговачког брода. Удаљенији углови тонули су у непрозирну таму.

Почео сам да прегледам робу на полицама. Ту су биле чаше на којима је био осликан кичасти портрет насмејаног келнера из бистроа, око врата му је био обешен тежак ланац на коме је висио дијамантски морски коњић. Ту су биле и шарене разгледнице на којима сам видео острво усред тамно плавог океана, у позадини ведрога неба без иједнога облачка, уздизале су се куле прашког храма светог Вита, над врховима палми у унутрашњости острва (Ajvaz 2005a: 82).

И поред лошег осветљења, Приповедачу не промиче ниједан детаљ од оних предмета који су му били близу. Од мноштва ситница, најприсутније су биле многобројне фигурице, нарочито оне које су приказивале тигра који зарива зубе у Даргуза. Приповедач закључује, да житељи другог града нарочито воле фигуре, можда стога јер пркосе времену. Редом их је додиривао и истраживао по полицама које су биле у потпуном мраку, па је само уз додир могао да препознаје и описује оно на шта су његови прсти наилазили. На овом месту се примећује „телесна“ рецепција простора, где су готово сва чула стављена у функцију. Када визуелно не може да детектује амбијент око себе, уз распознавање појединости, Приповедач наставља да тактилно истражује простор, да гура руке у дубине полица, да ослушкује звуке и удише необичне мирисе. Иако му облици на које руком наилази изгледају познато, није сигуран да би умео да објасни и дефинише, шта је то што је открио. Као што Мерло–Понти примећује, постоји разлика између перцепције и језика, јер перципиране ствари могу да се виде, а значења притом остају невидљива. Но, и поред тога што је смисао невидљив, он не противречи видљивом; само видљиво има невидљиви унутрашњи оквир, а невидљиво је тајни дупликат видљивог, појављује се једино унутар њега (Merlo–Ponti 2012: 223). Ово лутање и истраживање Приповедача се завршава, када се старац пробудио, и обратио Приповедачу. Био је веома љубазан и услужан према њему, и поклонио му је бочицу са зеленом текућином, коју је овај могао да конзумира када буде био тужан. Но, оно што је најважније, дао му је драгоцену усмерења и путоказе, како да стигне до дугог града, добронамерно га саветујући – да престане да га тражи.

Острво које се спомиње на једној од разгледница из анткваријата, могло би да буде исто оно острво које Приповедач описује у роману *Златно доба*; наиме, и у овом роману Приповедач говори како откриће о постојању неименованог острва, као раније о постојању другог града, потиче управо из некакве књиге коју је он купио у антикварници:

Први детаљнији приказ острва у размери 1: 300.000, видео сам тек по свом повратку у танкој енглеској брошури с краја деветнаестог века, у којој се о том острву стручно расправљало (из неког разлога су ту острво назвали острвом светог Ђорђа). Књижицу, из које су стално испадали листови, или су око ње барем летеле конфете, открио сам у једном антикваријату у мњиховском Шелингштрасе (Ајваз 2011: 13/14).

Овде Приповедач не описује ентеријер антикварнице, већ је узгред спомиње као место на коме је пронашао брошуру о острву – подробан извор информација о месту на коме је сâм боравио. Након овог обавештења имплицитном читаоцу, Приповедач креће у детаљан опис острва које је, као што наглашава у овом одломку, већ једном посетио, а сада, размишљајући о њему, поново му иде у сусрет, поредећи лична искуства са записима из брошуре.

У *Луксембуршком парку* антикварница има, готово исту функцију – обавештавања главног јунака о токовима мистерије у коју се изненада уплео; антикварница је место где јунак проналази одговарајуће смернице куда да се креће, као што је то био случај у претходна два романа која смо навели. Овде Пол, професор филозофије, након откривања двоструке природе света у коме живи (о чему је детаљније било речено у поднаслову 2.1.3. „Двоструки свет“), наилази на нове трагове о синтакси света која му се објавила у Луксембуршком парку. Нови говор којим му се предмети обраћају, Пол проналази у виду минералног камења, које посматра кроз излог антикварнице.

Волео је једну радњицу у улици Грасио, уз источну ивицу терена за шетњу, радњицу која је истовремено била антикваријат и старинарница, или можда пре, један бољи базар. Кадгод би Пол стигао чак до овог места, зауставио би се и погледао књиге и предмете на дну уског излога – изрезбарене јапанске фигурице нецуке, савијене кесице од чаја са сличицама Кинеза са опуштеним линијама бркова и бамбусовим сунцобранима, старе бродске сатове, што су се њихали на ланчићу причвршћеном на металном носачу [...] Једног поднева, две недеље након што је у Луксембуршком парку ступио у нови свет, чекало га је изненађење: излог радњице се променио. Књиге и фигурице биле су померене позади и са стране, а на слободном месту, сада се налазило десетак разних минерала, окренутих углачаном, сјајном страном ка улици (Ајваз 2011а: 56).

И овај Ајвазов јунак не одолева радозналости – главном покретачу сваког истраживања, у вези са којом први пут улази на ово место, како би проучио необично камење. Као и у првом роману, и овде је присутан седи старац, али који нема улогу помагача или арбитра између јунака и његове авантуре. Супротно томе, овај лик остаје већином неутралан, док је сâм јунак – Пол у овом случају, препуштен себи и властитој интуицији и истраживачкој способности. На овај

начин, Пол истражује минерале, узимајући их у руку, један по један, сваком посебно поклањајући пажњу. Тактилно истраживање је и овде индикативно, као што смо га препознали и код Приповедача из *Другог града*, при његовој посети антикварници у Мајзеловој улици. Физички предмет је опипљив, видљив, али његова суштина – есенција, донекле изостаје, све док посматрач не унесе сувисли смисао у оно што је предмет његове истраге. У том процесу, сами предмети почињу да „говоре“ и обраћају се Полу, он у њима проналази својеврсно писмо које треба препознати и растумачити. „Узимао је каменове, један за другим и разгледао шарене слике; замишљено је посматрао снове камења у дубини земље – видео је фантастичан град у пламену залазећег пурпурног сунца, тиркизног змаја који гута анђела боје скерлета, палату са хиљадама кула, бескрајну прашуму, пакао боје неба, наранџасти и љубичаст рај“ (исто, 57). Захваљујући управо минералном камењу и пропратном тексту којим се сваки од њих геолошки тумачи и објашњава, Пол схвата, да је ауторка текста једнако као и он, упозната са метафизичком реком која протиче кроз Луксбуршки парк. Управо посетом антикварници, Пол проналази некога, уз чију помоћ и савет, би успео да разуме двоструку природу света у коме се нашао. Отуда је антикварница још једном „неми“ путоказ, којим би јунак у истраживању требало да се креће.

Библиотека

Библиотека није само место где се организују разни видови докумената, већ је то и простор (у савременом свету и институција) у коме се похрањују драгоцене информација на сигурно место, чиме се осигурава њихово чување и завештање кроз време. Кинески филозоф, кога Ајвас често спомиње у својој прози (једнако белетристичкој и есејистичкој) Лао Це, био је библиотекар – чувар књига, за време владавине династије Џоу (1122. п. н. е. – 256. п. н. е.). Библиотеке су ризнице знања и образовања, чувари сећања, искуства, сведоци су настанка и нестанка култура, протичања времена, освајања држава, њиховог пропадања, декаденције и просвећивања друштва, његовог острашћивања и медитације. Настанак библиотека доводи се у везу са потребом да се сачувају, поделе и шире молитве, химне, религијска уверења и државна устројства (Frederick Andrew Lerner, 2010: s.l.). Оно што је важно у вези са постојањем библиотека јесте, да су тесно повезане са постојањем древних цивилизација, њихових градова, и

настанком записиваних садржаја на дрвету, пергаменту, папирусу, у вези са чиме настају различити свици, кодекси, а касније и књиге, исписиване оним писмом којим су се њихови становници служили. Сличну констатацију препознајемо и код Мамфорда, који каже да употреба писаних докумената (самим тим и настанак писма), настанак библиотека, архива, школа и универзитета, спада у најранија и најкарактеристичнија остварења града (Mumford 1968: 32).

Посматрањем начина на који Ајваз представља библиотеке, како их његови јунаци користе, колико времена у њима проводе, јасно се може установити својеврсна дијалектика између утврђеног и променљивог. Као културна институција, библиотека је заправо носилац свеколиких записа кроз време; свака информација која је забележена или написана (најпре рукописно), те захваљујући проналаску Гутембергове штампарије, бива објављена и умножавана, стиче могућност да буде подељена најширем читалачком кругу, те с тим у вези на неки начин постаје овековечена, као што су, уосталом, били најстарији уклесани записи у камену. Једина промена у вези са записима, било би њихово нестајање у пламену, иако Ајваз показује да постоји и другачије нестајање стамености писма – као уосталом и саме институције библиотеке; а то је њена метаморфоза.

Женет каже да је библиотека најјаснији и највернији симбол просторности књижевности. У библиотеци је присутна целокупна књижевност, или је барем омогућена њена присутност, она је потпуно савремена себи самој, прегледна, реверзибилна, вртоглава, прикривено бесконачна. О њој се може рећи оно што је Пруст у књизи *Против Сен-Бева* писао о замку Гервантових: „време је ту задобило облик простора“. Никога овде неће изненадити овакав превод ове формулације: говор је ту задобио облик ћутања“ (Ženet 1985: 39).

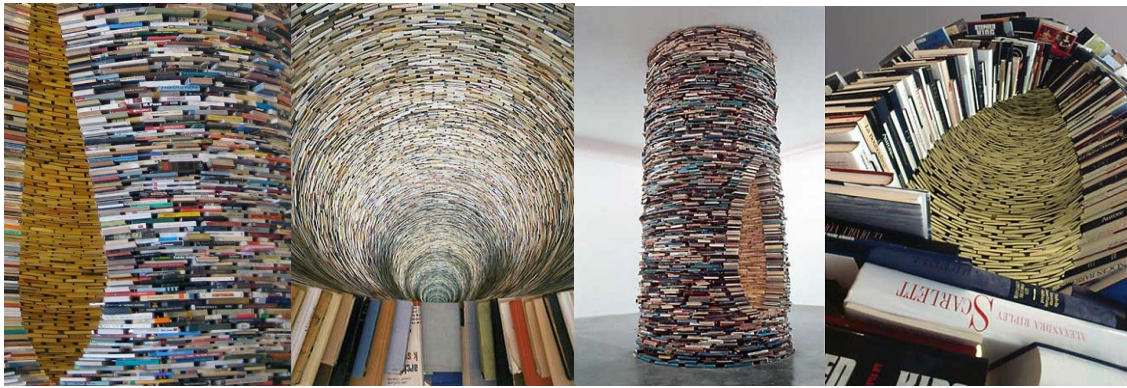
Поред приватних библиотека, у којима проводе своје време и баве се различитим истраживањима, јунаци Ајвазових романа најчешће посећују Универзитетску библиотеку. Ова библиотека се у романима појављује као место где они траже помоћ у невољи, у уверењу да се на овом месту могу пронаћи одговори на загонетке и тајне које су их опселе.

Први помен о Универзитетској библиотеци и њеној немилој судбини, Ајвазов приповедач говори у приповеци „Brouk“ („Буба“), жалећи се на своју злехуду субину несрећног истраживача. Он, наиме, објашњава како је нашао драгоцен податак о скривеном благу у малахитној палати, у једној од књига ове библиотеке. Међутим, нека упорна буба му не дозвољава да прочита жељену

информацију, сместивши се трајно на фусноту, а необично устројење библиотеке му неће пружити могућност да књигу још који пут позајми на читање. „Ја знам да ми ова књига о одгоју кунића неће други пут доћи у руке“ каже приповедач за себе, „јер све књиге које је неко тог дана позајмио из универзитетске библиотеке, свако вече морају да се, из хигијенских разлога, спале (израчунато је, да ће залиха књига трајати 258 година; потом ће се на простору универзитетске библиотеке изградити пијаца)“ (Ајваз 2012b: 59). Ова приповетка надреалистичког састава, тематски одговара првом роману *Други град* по необичности намене библиотеке и начина њеног функционисања.

Наиме, да би сазнао нешто више о писму загонетне књиге коју је претходни дан случајно пронашао у купио у антикваријату, Приповедач у *Другом граду* одлази у Универзитетску библиотеку. Интересантан је опис простора библиотеке – куће књига, које су необично наслагане у просторији у коју он улази. Књиге су заправо поређане једна на другу у неправилном низу, који је као кула, сезао до стропа. Приповедач се провлачи између тих неправилних и нестабилних кула од књига, те се стиче утисак као да оне формирају некаква стабла у џунгли. Овакав мотив опредмећивања књиге (пре свега намењене читању), који Ајваз овде користи да би описао ентеријер једне од просторија прашке Универзитетске библиотеке, препознајемо и у скулпторским делима савременог словачког уметника Матеја Крена.⁶⁴ Његове куле, објекти и вртлози, својом језгровитошћу преносе намисао свог аутора, да на несвакидашњи начин искористи писане речи које истински „граде“ свет; илустрације његових скулптура, или књижних инсталација, на алегоричан начин уистину дочаравају Ајвазову идеју о метаморфози града.

⁶⁴ Говорећи о текстуализацији града, Ходрова тумачи Кренову кулу од књига углавном као урбани објекат–грађевину. Она сматра, да Крен, градећи куле од књига, гради својеврсну мандалу у разним градовима света; једну од таквих књижних кула под именом *Идиом*, подигао је изнад степеништа Градске библиотеке у Прагу. Ово је значајно, јер се куле од књига као мотив јављају и у Ајвазовом *Другом граду*. У таквим кулама (као што је конкретно приказано у библиотеци коју Приповедач посећује), идентитет књиге је анониман, називи књига и имена аутора у њима нису ништа друго до усамљени крици. Текстови у књигама, завијени и зачарани и даље постоје, али остају неприступачни. Мултипликација и нагомилавање без реда и поретка, и неприступачност текста, директна су супротност ређању и смештању и доступности књига у регалима, енциклопедијски поредак је замењен хаосом, случајношћу, која може да сложи једне уз друге књиге, различитог периода или струке, што ће рећи, да је један ред замењен другим – редом грађевине која тражи од градитеља да насумично бира књиге (Hodrová 2006: 94).



Илустрација 3

Матеј Крен – *Идиом*

Иако је библиотекар донекле упућен у тајне, везане за књигу коју Приповедач носи свуда са собом, он није вољан да помогне свом посетиоцу, и да му каже нешто више о словима са којима се ипак био раније сусрео. На библиотекареву равнодушност, Приповедач реагује бурно и сматра да је наступио прави час да се крене у истраживачки поход. Снег који је нападао свуд околу по читавом граду, биће прави показатељ фантастичних чуда, јер на себи дуго чува њихове трагове. На неки начин и бела снежна површина упућује на папир књиге по којој се исписују разни знакови – које према Приповедачу треба само уочити, док ће значења тек накнадно бити пронађена.⁶⁵ Међутим, библиотекар одбија Приповедачев позив на истраживање јер сматра да, чак и ако би пронашли трагове који маме истраживачки порив у њима, не би могли да разумеју сва открића на која би наишли, и не би никада објаснили њихов смисао. Он каже да је схватљиво и смислено само оно што постоји и креће се по трачницама нашег света. Библиотекар то илуструје примерима када наводи, да чак и да смо у прилици да откријемо и уочимо неке предмете који се не налазе у свом природном амбијенту, као што би, на пример, била морска звезда на тепиху, или књига са тајанственим словима, то би само значило, да смо случајно наишли на одбачене предмете (из тог паралелног света нашем), које на основу лажне

⁶⁵ Према феноменолошкој студији Гастона Башлара снег има потпуно другачије одређење, у коме француски феноменолог каже, да снег поништава спољашњи свет, и уопштава свемир у једну тоталност. Није стога случајно, што је Ајваз изабрао да покаже Приповедачево трагање за мистеријом управо у овом годишњем добу. Башлар сматра, да је уз помоћ речи „снег“, свемир изражен и уништен за заштићено биће. Космос зиме изван настањене куће је једна не-кућа. У универзалној белини осећа се дејство једне космичке негације (Bašlar 1969: 71).

сличности, поистовећујемо са објектима, које из неког субјективног искуства препознајемо, па им приписујемо потпуно погрешна својства. Јер како сматра, над нама заштитничку руку држи брижно и лукаво божанство граматике које скрива лице чудовишта (Ајваз 2005а: 22). У вези са овим библиотекаревим говором, препознаје се конекција и са оним што Чапек излаже у приповеци *Плава хризантема*, када упућује на чињеницу, да нас знања и искуства постојећег света често ометају и спречавају да дођемо до неких суштинских и нових спознаја и открића. Ево како конформизам, а можда и страх библиотекара одвраћа Приповедача–истраживача од интересовања за описом и истраживањем непознатог простора: „Не брините за чудне књиге које вас подсећају на границу нашег света, оне вас из њега не могу извести, могу једино да изнутра почну да нагризају његову структуру. Граница нашег света је линија која има само једну страну, никаквог пута изнутра ка споља нема, и не може бити“ (Ајваз 2005а: 22/23).

У амбијенту библиотеке, пред читаоцима се одвија сукобљавање два различита становишта, од којих једно заступа библиотекар, а друго сâм Приповедач. Јасно је, да се појавом мистериозне књиге потпуно непознатог писма, на тест стављају постојећа знања којима би се оно дешифровало. Међутим, што Приповедач дубље понире у тајну града који пред њим открива своје ново лице, постаје уочљиво да постојећа знања овога света, не само што нису довољна за разумевање и читање љубичасте књиге, већ управо супротно, она онемогућавају њено било какво разумевање. Уз све то, Приповедач ће схватити да све што је до тада знао и научио у свету у коме је рођен, мора да напусти и заборави, како би довршио своје путовање у средиште бића – када ће му књига коначно открити своју тајну. То је моменат метаморфозе библиотеке, најављене и делимично представљене кроз промену станова и антикварница, док је овде конкретно у питању паралелан преображај, како библиотеке, тако и јунака у њој. Изреченим становиштима, поништава се смисао простора у коме се налази, јер депонована – нема знања, Приповедачу нису ни од какве користи.

Након ове прве посете Универзитетској библиотеци и расправе са библиотекарком, Приповедач ће још једном посетити библиотеку, где ће открити њен амбивалентан карактер (који је све време присутан у библиотекарској личности – он јесте свестан метаморфозе простора, чак донекле и критикује позитивистичку логику која омета његове суграђане да схвате праву природу

фантастичних манифестација у граду, али истовремено, не жели тим поводом ништа да мења, нити да сазна било шта више о сврси промена, нити жели да оне на било који начин утичу на њега). У његовој личности се препознаје једна занимљива Борхесова констатација изречена у причи *Вавилонска библиотека*:

Знам за једну непросвећену област у којој се библиотекар не поведе за сујеверним и узалудним обичајем да у књигама траже било какав смисао, сматрајући га једнаким покушајима да се смисао прида сновима или збрканим линијама на длану [...] Прихватају да су проналазачи писма у њему одразили двадесет пет природних симбола, али тврде да је њихова употреба случајна, и да књиге по себи не значе ништа (Borhes 2006: 49).

Знања библиотекара су евидентна, али јалова, неупотребљива, будући да у њима недостаје било какав подстрек на авантуру и истраживање. Полазећи од констатације девојке (са којом се сусрео у једном од нуселских станова коју је талас избацио на обалу), да се бродолом десио управо у библиотеци, Приповедач је то повезао са упозорењима библиотекара, и одлучио да тамо настави своју потрагу. Круг његовог истраживања необичног простора се полако затвара. Библиотекар није био заинтересован да се даље бави истраживањем скривене границе између познатог и непознатог града, у вези са чиме је покушао, да на све могуће начине, упозори и одврати Приповедача са пута, са кога се многи нису вратили, речима: „Већ изгледате као становник неког сабласног места. Уколико већ желите да стигнете до другог града по сваку цену, саветовао бих вас, да изаберете неки дуги пут. Пролаз кроз библиотеку је опасан. Библиотека је подмукла“ (Ајваз 2005а: 146). Можда је библиотека опасна и подмукла из разлога што су у њој депоноване многе књиге које у себи садрже сумњиве и заводљиве информације, које читаоца лако могу да заведу у погрешном правцу, чиме узрокују његово лутање по лавиринту свих могућих података са којима он не би знао како да поступа, или куда би даље могао да крене.

Између осталог каже се, и како је пуно библиотекара нестало из Универзитетске библиотеке у покушају да донесу неке одређене наслове, али да они никада нису одустајали од свог позива да донесу књигу коју је читалац наручио. Један од њих полази по књигу и грчевито стеже папирић са сигнатуром књиге Рудолфа Карнапа *Überwindung der Metaphysic durch Logische Analyse der Sprache* (*Превазилажење метафизике кроз логичку анализу језика*), међутим и он нестаје у бескрајном низу репозиторијума, као и многи други који се никада нису вратили са траженом књигом, и не зна се да ли су се изгубили, или су умрли од

глади и жеђи, или им је пресудила нека животиња која их је увребала, у густишу књига. Будући да се у Карнаповој филозофији пре свега ради о позитивистичком приступу у опису простора (о позитивистичкој логици), јасан је Ајвазов став који говори супротно томе, исмевајући и доводећи у питање логику, што се види из речи његовог Приповедача, који инсистира на одлуци да крене у потрагу за другим градом. „Морам даље у други град; стари поредак се већ сада не може поправити, одувек је био пун рупа, кроз које су увек просијавали ритмови некаквог древнијег тока. Све сведочи о томе, да ти токови стижу из другог града, верујем да ћу се у његовом центру сусрести са извором који је почетак нашег поретка, и који би једини могао да га обнови“ (Ајваз 2005а: 149).

Када је већ кренуо узаним ходницима између ормара библиотеке, они су постајали све тамнији, да би потом уследила потпуна промена простора у коме се Приповедач нашао. Сама библиотека почиње да личи на џунглу бескрајним лавиринтом пролаза, књигама које полако вире својим хрбатима из полица, чији листови изгледају потпуно похабано и рашчупано. Ова трансформација простора се дешава постепено, све до момента када су и књиге и гомиле листова посвуда разбацане; књиге више нису уређене, већ се налазе у потпуном нереду, разбацане су по тлу, из кога је настао некакав компост као подлога за разноврзне биљке и младице које су ту почеле да изничу и са тла као и из ормара, и да међусобно срастају и образују неку врсту моста између два наспрамна реда књига. Приповедач се као прави пустолов овуда пробија са мачетом, али истовремено и брани од чудноватих бића и свакојаког звериња које, као да је оживело из најузбудљивијих бајки.

Здењек Хрбата овај Ајвазов паралелно постојећи фантастичан свет који постоји уз текућу стварност (у који Приповедач доспева уз помоћ магичног предмета – књиге са загонетним словима и кроз унутрашњост опасне библиотеке–џунгле) упоређује са Борхесовом библиотеком–лавиринтом, од које се разликује по томе, што омогућава прелаз у потпуно другачији свет. Капија кроз коју се у тај свет може ући код Ајваза, представља читав низ различитих опција; то може да буде нека пукотина у зиду, рупа, подеротина, међупростор између станова са сложеном мрежом тајних путева, хипертрофирана унутрашњост предмета, орнаменти, пут, воз, трамвај. Осим фантастичног сижеа, у коме Ајвазови приповедачи видљиво прелазе некакву, више или мање видљиву границу, текст непрестано представља метафору која се развија и увећава, а односи се на два

света – двоструки Праг, од којих један опредмећује нашу моћ неопажанја, док други, чим је у фантастичном приповедању „основан“, све већ једнозначно односи на језички учинак којим се потврђује и умножава фантазија (Hrbata 2005: 434).

Мишел Фуко библиотеке, као и музеје, доживљава као својеврсну хетеротопију времена *ad infinitum*. У њима време не престаје да „дограђује и прелива властити врх“. Библиотеке и музеји су идеја за акумулирање свега и свачега, жеља да се обухвате сва времена, све ере, облици, стилови – све на једном месту, а опет с друге стране, изван времена, све што је ту смештено, недоступно је трошењу кроз време, кроз концепт вечитог и неограниченог нагомилавања у непокретном простору (Foucault 1997). Ајвазова библиотека у *Другом граду*, мистично је место и виртуелни простор кроз који ће Приповедач моћи да се пренесе у џунглу, након видне трансформације раfoва са књигама у депоу библиотеке. Оног момента када библиотека „оживи“, покретима и звуковима у најнепроходнијем делу репозиторијума, Приповедач схвата, да је заправо већ увелико зашао у џунглу и да стоји на обали реке, одакле некаквим импровизованим сплавом од књига и лијана, наставља своје путовање у непознато.

Завршавајући своју приповест о посети острву, у роману *Златно доба* Приповедач каже: „Драго ми је да сам успео да довршим друго, имагинарно путовање на острво, а да нисам подлегао Сиренама смисла, идеја или поука. Свако има своју магичну библиотеку, и у њој своје бизарне епосе чије странице понекад бљесну у таму“ (Ајваз 2011b: 300). Овим Приповедач наговештава, да је у сваком човеку сабрано толико садржаја, слика и текстова, да би сви они заједно, уистину, могли да образују бескрајну библиотеку за себе, као што и Женет каже: „Вавилонска библиотека, која постоји *ab aeterno* и садржи ’све што се може изразити на свим језицима’, очигледно се изједначаје с Универзумом – Ибара чак сматра да га она увелико премаша – много пре него што је постао читалац, библиотекар, преписивач, компилатор, ’аутор’, човек је рукописна страница“ (Ženet 1985: 44).

Храм

Слично Ајвазовим јунацима који, уз неки субјективан разлог или потпуно безразложно, лутају кроз простор који им је познат, или у који улазе по први пут, и Богдан Богдановић одлази у “лутање” по околини Биограда, о чему пише у својој мемоарској прози *Уклети неимар*, када наилази на средњовековно утврђење Брсково (некадашњи српски, и како каже, помало саски рударски град). Док бесциљно тумара кроз четинарску шуму, спотиче се о вршак нечега што препознаје као бриди готске профилације. Да ли због маште или професионалне довитљивости, он каже, како препознаје да се налази изнад остатака давнашњег Града. Усхићен открићем, живописно себи предочава могућност, да је баш тај вршак о који се саплео, заправо врх неке катедрале – можда баш оне која је послужила Дебисију да напише свој Прелудијум на тему *Le cathédrale engloutie*.⁶⁶ Док размишља о томе где се заправо обрео, он каже: “Чинило ми се да под стопалима осећам закопане цомбе бивших улица, остатке здробљених кула, а повремено чак и преостале равнине градских тргова” (Bogdanović 2011: 108). Још у поглављу „Град на дну језера“ у *Уклетом неимару*, Богдановић ће се дотаћи још једне приче о врху катедрале која се налази под земљом. Ова прича је фасцинација за архитекту, привученог парадоксалном грађевином, чија изградња почиње, супротно свим правилима градитељства, од крова. Своје бележење успомена, поезије и архитектуре, он завршава поново причом о једној таквој грађевини која се налази у околини Рима. Из личног сведочења, саопштава читаоцима – да је целог свог века био инспирисан и преокупиран постојањем мистериозног и необичног објекта под земљом, али да ту катедралу никада није посетио. Како сâм каже, плашио се да, ипак, властитим знањем не докучи, како је све то само превара, те је радије живео у уверењу да је у питању аутентична “наопака” грађевина, чија су се сврха и смисао вековима тек само нагађали.

⁶⁶ *La cathédrale engloutie* (*Потопљена катедрала*) је назив прелудијума који је написао Клод Дебиси за соло клавир (1910). У духу импресионистичке композиције, музичка тема изражена у овом делу, имала је улогу алузије на одређене представе, у вези са чиме је заснована на старом бретонском миту, према коме се, потопљена катедрала уз обалу острва Ис, уздиже из мора током ведрих дана, при чему се чује песма свештеника, звук звона и оргуља.

Извор текста: https://en.wikipedia.org/wiki/La_cathédrale_engloutie. Цитирано према: 1. Lobanova, Marina, trans. Kate Cook, *Musical Style and Genre: History and Modernity* (Routledge, 2000), 92; и 2. Hutcheson, Ernst, *The Literature of the Piano* (New York: Knopf, 1981), 314.

По природи градитељске замисли, Сапфина подземна црква била је врло интровертно здање; зграда није имала своје “споља” – сва је била само своје сопствено “изнутра”. Њено право лице за непосвећене, оне напољу, није ни постојало. Тако се у врло једноставном, али убедљивом материјалном виду, исказала сублимна замисао о изузетном значају “унутрашње архитектуре”, **симболично саграђене и надграђене у човеку појединцу, у свету његових жеља, осећања и личних представа**. Уосталом, баш као таква, и само као таква, базилика свете песникиње, грађевина на раздели сна и јаве, поодавно је још младом питагорејском шегрту, господину Б. Б., зорно предочила упутство, да се једино сâм, и само за себе, и само у себи, може духовно сазидати. И то, баш као што је са поступком материјалног зидања изричито наглашено – одозго надолу, тј. од главе према ногама, никако обратно (Bogdanović 2011: 258).

Идентичну причу о подземном храму усред Прага, препознајемо у Ајвазовом *Другом граду*, у коме Приповедач током лутања по петшинској падини, одједном уочава некакав ваљак међу дрвећем. Када том предмету приђе ближе, он тада заправо открива, да се ради о некаквом фењеру који се налазио на стропу засвођене куполе подземне катедрале. Кроз мали простор Приповедач посматра дешавања под собом, и фасциниран необичним открићем, описује чудесни амбијент који види. Брод цркве био је издељен на дванаест капела, у којима се у средини налазила по једна стаклена скулптура; свака од тих скулптура била је испуњена водом у којој су пливала морска створења, чија су луминисцентна тела осветљавала читав простор храма, све док се нису упалила светла на лустеру. Тада је и храм почео да се пуни антропоморфним бићима која су седала у низове клупа (што по опису подсећа на католичке храмове који постоје у Прагу), док је свештеник стао за предикаоницу, проповедајући о најневероватнијој причи коју је Приповедач до тада чуо, а која га је само додатно уверила у постојање паралелног света, онеме у коме је он до тада лично живео.

Читава унутрашњост храма, заправо је прича кроз скулптуре о том другачијем свету, јер је свака од дванаест поменутих композиција представљала неку сцену из историје и религије фантастичног света. Унутрашњост храма на овај начин, постаје тродимензионална пројекција начина живота, традиције и уверења житеља другог града, најчешће представљених у виду морских животиња које повремено добијају антроморфни изглед.

Осим подземног простора на Петшину, у роману *Други град* спомињу се још два храма: најпре црква светог Микулаша, на чијем се врху Приповедач бори са ајкулом, и врх катедрале светог Вита, где се он сусреће са птичаром из другог града који се ту одмара са птицом Феликс. Из борбе излази као победник, а на

крову светог Вита, сазнаје многе драгоцене информације од птице, упадљиво сличног имена са древном птицом Феникс,⁶⁷ која има необично занимање – рецитоване историје другог града, као и химни у славу бога Даргуза.⁶⁸ Ходрова истиче, да је храм текст у тексту града, у коме се сабирају профани и сакрални елементи. Радња у храму истовремено представља (као и цео град), текст у покрету, бескрајно читање, писање, откривање (Hodrová 2006: 126).

Последњи помен о храму у роману *Други град*, у вези је са Приповедачевим проласком из једног света у други кроз Универзитетску библиотеку која се преображава у џунглу. Док се мачетом пробија кроз непроходан терен, Приповедач наилази на храм у зеленом густишу удубљен у некаквој стени. Храм је очито припадао другом граду, будући да је изнад улаза био исклесан огроман лик Даргуза. Међутим, када ступи у његову унутрашњост, Приповедач остаје разочаран прозаичношћу амбијента, будући да у њему није било ничега посебног. Таваница се губила у тами, а олтар је био уметнут у нишу и направљен од метала као фабрички ормарићи. У њему су по вешалицама били окачени нераспознатљиви свети предмети. Оно што је битно у вези са спомињањем овог храма, јесте сусрет Приповедача са још једним актером–посредником (како смо их препознали у претходном поглављу), који му помаже да прође иницијацију; ти сусрети се градативно описују почев од борбе са ајкулом на крову светог Микулаша, када се сусреће са Алвејром која је ту више у улози искушаватеља,

⁶⁷ Према књизи Цона и Кејтлин Мејџуз (*The Element Encyclopedia of Magical Creatures*) порекло грчке – ватрене птице Феникс, доводи се у везу са египатском магичном птицом Бену за коју се каже да је проистекла из примордијалног муља и да се везује за божанство Ра. Оба магична створа имају способност регенерације или васкрсавања, након што скупе гранчице за своју ломачу у којој завршавају стари, и отпочињу нови живот. Сличних атрибута су и птице Ал–Салмандра у Персији, као и Симург, док се у хинду религији препознају као Рок и Гаруда (Matthews 2004: 458). Сусрет Ајвазовог Приповедача на крову хришћанске катедрале са птицом Феликс, делимично упућује на напуштање старог поретка и алегорију умирања, те поновног рађања „пригрљавањем“ нових закона и уверења који постоје у другом граду.

⁶⁸ Ово божанство се спомиње на неколико места у првом Ајвазовом роману, и очигледно је веома поштовано у другом граду (односно паралелно постојећем свету Приповедачевом). Његово име стоји у очигледној аналогији са сумерским божанством Тамуз, богом вегетације коме се такође приписују атрибути умирућег и васкрсавајућег бога, што је блиско описаним карактеристикама митске птице феникс. У светлу ових паралела које се могу повући између различитих мотива у *Другом граду*, може се читати и тумачити концепт промена који се дешава када је у питању изглед простора кроз који се Приповедач креће, као и преображај кроз који он лично пролази. То је заправо умирање старог поретка у сврху образовања новог, што је наглашено надреалистичким мотивима, у приказу и грађи амбијента града, у коме се Приповедач налази. Стара учења нису довољна да бисмо разумели свет који видимо.

док се на крову светог Вита одиграва сусрет са птичарем – помагачем, а у џунгли са свештеником који му, слично старцу из антикварнице у Мајзеловој улици, говори како да стигне до средишта другог града.

Мотив храма је у првом Ајвазовом роману присутан на четири места, где је приметна дијалектика подземног и надземног храма, односно хтонске дубине и небеске висине – што упућује на врсту и вертикалног кретања јунака кроз простор града, као што је видна и смена урбане, егзотичном средином. Ово је важно истаћи јер, и Ходрова примећује да је хоризонтални иницијацијски пут, у савременим прашким текстовима, већином важнији него вертикални пут, али да га често допуњава пут нагоре и доле, односно силазак и успон по иницијацијској вертикали – у подрум, или на виши спрат, на таван. Силазак у подрум значи силазак у властиту прошлост, а некада и у прошлост града (Hodrová 2006: 290).

У осталим романима, храм није објекат интересовања и обиласка Приповедача, осим што се спомињу хришћанске богомоље које неки од јунака посећује управо због богослужбе. У роману *Пут на југ* мотив храма је необично искориштен у виду путоказа којим би јунаци требало да се крећу у својој потрази за разрешењем мистерије (због које су и кренули на пут). Мартин и Кристина проналазе гумену бомбону у облику православне цркве са Миконоса – Панагие Парাপортијани (Παναγίας της Παραπορτιανής), која је заправо показатељ, да треба да крену пут тог острва које је тек карика у ланцу њихове приче, састављене од делова слагалице (сваки град који јунаци обилазе само је саставни елемент целине). Грађевина поменутог храма је необична, утолико, јер је недефинисаних линија и готово аморфних обриси; међутим, не зна се тачно на коју грађевину Приповедач мисли, будући да се ова црква састоји из пет одељених грађевина, од којих четири, представљају својеврсну основу, петом, уздигнутом храму изнад њих. Ова карактеристична структура цркве са Миконоса, алегорично упућује и на приповедачку структуру романа *Пут на југ*, у којој се може разликовати пет одељених приповедних нивоа.

Дакле, у осталим Ајвазовим романима, осим у *Другом граду*, не препознајемо првобитно дефинисан однос човека у према сакралној грађевини који је Богдановић симболично описао као надграђивање у човеку појединцу, према изразу његових жеља, осећања и личних представа. Но, као што Кембел примећује, где год да се јунак родио, настао или се вратио у празнину, то место се означава као свето. Храм се диже на том месту како би означио и инспирисао

чудо савршене концентрисаности; јер је у питању, управо место продора у изобиље. Неко је у тој тачки открио вечност, па стога, ово место може да служи као подршка плодносној медитацији. Овакви храмови су по правилу осмишљени, како би симулирали четири правца хоризонта у свету, светилиште или олтар се налазе у његовом центру, будући да он симболизује „неисцрпну тачку“. Онај ко улази у храм, и настави до олтара, подражава подвиг аутентичног јунака. Његов је циљ, да увежба универзални образац као средство евокације, унутар њега самог, оних сећања, везаних за животно–концентришући и животно–обнављајући облик (Campbell 2008: 35).

Таверне, ресторани, винарије, бистрои

Често посећивана места и епицентри свих дешавања друштвеног живота у једној урбаној култури су управо таверне,⁶⁹ винарије и ресторани. Ове локације имају једну од најважнијих улога сабиралишта и размена информација, што је уобичајен мотив приказан у разним сценама у Ајвазовој прози. О социо–културном утицају таверни у чешкој средини, као и појављивању и значају овог простора у књижевности, састављен је читав зборник радова под називом *Hospody a pivo v české společnosti* који је објавила Чешка академија наука. Из рецензије о овом зборнику, треба напоменути запажање Владимира Фанта који каже, да је једна од највреднијих функција таверне (нарочито чешке где се углавном точи пиво), заправо социјална функција, иако је главни Ајвазов Приповедач усамљени појединац и изразити индивидуалиста. Владимир Фанта, дакле, не истиче ово место као могући извор информација и сазнавања новина, већ у тавернама види баријеру која посетиоца брани од страшила усамљености (Fanta 1999: 47). Фреквентна присутност Ајвазовог Приповедача у крчмама, могла би се онда тумачити и као чежња, да припада било каквој групи или племену, без обзира на његов изразито усамљенички карактер. Још једно Фантино занимљиво запажање у вези са одласцима у таверне, истиче чињеницу, да оне нису само место окупљања

⁶⁹ Чешку именицу „hospoda“ преводимо као таверна, иако се она, заправо, односи на гостионицу, угоститељски локал у коме се служе јела и пића; у *Речнику синонима* Павла Ћосића, за ову одредницу користе се и следећи изрази: крчма, коноба, таверна, биртија, бирцуз, кафана, ресторан, у вези са чиме смо се определили, да их понекад наизменично користимо, више у сврху различитог стилског израза, него у препознавању различите врсте или намене простора. Ово се, наравно, не односи на винарије или пивнице, где је у називу објекта, јасно деноминовано шта се у њима примарно служи.

ради освежења, или евентуално разговора, већ управо супротно – ради жучне дебате, у којој сваки од учесника има равноправно учешће у расправи, као савременом виду двобоја у бици за реч. На овим местима, могуће је присуствовати демократији у пракси, јер се на терену крчме у разговору могу наћи универзитетски професори са ђубретарима, док је човек у свим осталим областима живота (од рођења, кроз школовање и живот у породици), потпуно подређен, одавно успостављеној хијерархији. „Не само што у тавернама поново проживљавамо своја искуства, већ стварамо нова, дајемо им ново обличје – углавном, оно за нас погодније и ласкавије. Зато је тешко водити сличне дебате у трезном стању: алкохол овде има улогу катализатора који отвара брану тока свести, омогућава изненађујуће ланчање асоцијација, као и поглед на тривијалне ствари са неуобичајеног стајалишта“ (Fanta 1999:47).

У обе Ајвазове новеле, обједињене у књизи под називом *Туркизни орао* – Приповедач се налази у таверни у разговору са случајно упознатим странцима који му саопштавају фантастичне приповести. Новела *Зенонови парадокси* управо и започиње Приповедачевим уласком у топлу таверну, у коју се склања са хладних прашких улица под снегом. Ово је његов прелазак из мрака ноћи, у светлост простора оживљеног вревом и галамом живог разговора. У овој прози конкретно, препознајемо Фантину описану социолошку функцију таверне, будући да Приповедач ту наилази на потпуно непознате саговорнике, са којима ће потом ући у филозофски дијалог, тек пошто се окрепи врелим грогом – те тако, затворени простор крчме постаје нека врста сурогата отвореној атинској агори, где се расправља о Зеноновим парадоксима. Смењивање отвореног простора затвореним, у овој новели се понавља неколико пута, међутим, оно што је уочљивије у вези са дијалектиком простора, јесте Ајвазово настојање да покаже, не само како је кретање немогуће (поред све вреве и динамике у животу Приповедача), већ да празнина не постоји, кроз Зенонов аргумент – да, ако је простор нешто, онда он мора бити у нечему, односно у неком другом простору; но, и овај простор мора да буде у неком трећем простору, и тако без краја, што је видно показано структуром новеле, која се кроз дигресију у разговору Приповедача са студенткињом филозофије у таверни, проширује у стално нове приче, чије је место збивања увек различит простор. На овај начин, таверна постаје амбијент у коме Ајвазов јунак превазилази проблеме метафизике, и то не кроз логички емпиризам (иако учествује са студентима у практичном

експерименту и доказивању Зеноновог парадокса о стадиону – када сви журно напуштају таверну и одлазе напоље, да би на тргу пред таверном, проверили има ли кретања или не), већ у разговору са својом саговорницом која, захваљујући препричавању приче коју је и сама чула, продубљује простор апстрактним приповедачким лавиринтима.

Лавиринт је, заправо, проширен и разрађен мотив, који се први пут појављује у новели *Бели мрави*, и то поново у вези са амбијентом таверне. Наиме, будући очајан због Силвијине ретке болести спавања, археолог (Приповедачев саговорник), немоћан да помогне својој пријатељици, одлази на периферију града, и након шетње кроз шуму улази у неку таверну (чиме се перспектива приповедања видно премешта са центра, ка рубу урбане средине). Све време његове приповести, уочљиво је, да он о властитом кретању у потрази за чудотворним Силвијиним спасењем, говори као о кретању кроз лавиринт. Сваки могући правац који би током свог мучног пута бирао, испостављао се као ћорсокак све до доласка у ову таверну. Оно што је у вези са простором таверне занимљиво, јесте проналазак видео аутомата чија се унутрашња сценографија поклопила са сновима о којима би му говорила Силвија, када би се с времена на време пробудила. Детаљним приказом структуре видео игре, низањем различитих нивоа, уочљиво је да се понавља сценографија града, која се ретко смењује шумом (што је паралелно и археологовом кретању кроз простор). Здењек Хрбата каже, да градови који се појављују у том „нездравом сну“, директно смењује догађај из неких других градова, у вези са чиме, он препознаје паралелу Ајвазове новеле са причама Е. Т. А. Хофмана. Фантастика ових дела се отеловљује тако што Приповедача увлачи у лавиринтски простор фантастичних градова, и тако се омогућава прелаз у не–стварно. Простори се пак умножавају по принципу *mise en abyme*, где се неки простор бесконачно умножава, као када се два огледала ставе једно наспрам другог. Пред Приповедачем се отвара или бесконачна провалија светова, или круг њихових узајамних одраза и рефлексива, као *слике у сликама*. И не само да се из тих слика–светова може изаћи и ући у нове слике–светове, већ се у њима може и живети. Ајвазова фикција поново баца светло и оцењује стару тему релативне супротности између сна и јаве, у њој се мешају догађаји са различитим временским и узрочним следом (Hrbata 2005: 433).

Упоређивањем амбијента и предела у коме су се смењивали различити нивои игре са Силвијиним сновима, археолог долази до невероватног открића,

или барем пуке констатације, да стварност није стварна, већ да је на неки необјашњив – виртуелни начин, спојена са мисленом, односно сањаном равни. На тај начин, сви бисмо били тек ликови из некакве игрице, коју играју светлосне лутке, и живели бисмо у сновима које сањају ликови из наших снова, како закључује сâм Приповедач.

Таверна на овај начин постаје једино „реално“ место са ког је могуће сазнати и спознати овакву повезаност између различитих светова, будући да се сваки разговор дешава управо унутар њених зидова. То је амбијент који у себе прима и упија невероватне приче, претпоставке, открића, и што је битно, све изречено, некако ту и остаје како би сачекало неког новог посетиоца – било истраживача или случајног посетиоца, који заправо онда постаје прималац акумулираних информација. Слично другим затвореним просторима у Ајвазовој прози (становима, старинарницама, библиотекама), и таверна је објекат којим се стиже у другачије светове и трансцендира видљива стварност. Међутим, овај модел лавиринта којим се „укалупљује“ слика света (која се непрестано понавља кроз различите, узајамно вишеструко повезане нивое којима се, уосталом, доказује да простор није празан), увек је присутна тема приказа и у осталим Ајвазовим делима.

Слично наведеним новелама, читав заплет романа *Пут на југ* исприповедан је у приобалној кафани у Лоутру на Криту, где се Приповедач упознао са Мартином (који је такође из Прага). У овом роману, таверне су за двоје путника – Мартина и Кристину, заправо места предаха и рекапитулације на напорном путу и истраживању мистериозног убиства Томаша Кантора. Мартиново путовање на југ повезано је са његовим кретањем одавно започетим код куће у Прагу, бесциљним лутањем кроз прашке улице и таверне, о чему он сам каже: „Такође ми се чини, да сам се много пута током свог живота несвесно окретао ка југу, и да мој пут на југ, није започео пре четири дана на Главној железничкој станици, већ да сам на њему одавно. Саставни део тог путовања био је и мој одлазак у школу и Универзитетску библиотеку, шетње по Прагу и ноћна путовања по тавернама“ (Ајваз 2008а: 421). Из цитата се може закључити да је Приповедачев саговорник – Мартин, слично њему самом, у сталном покрету, и да су места његових обилазака поново Универзитетска библиотека и таверне. Чак се може подвући и једна, доста проширена, аналогија између библиотека и градских крчми, у смислу сазнавања света и спознавања о свету, будући да у кафанама Ајвазови јунаци налазе податке

који би били депоновани у ретко којој библиотеци. Одлазак у таверну, Мартин поистовећује и са самим путовањем, јер га приче које у њима слуша, преносе на удаљене локације и обећавају несвакидашњу авантуру. Кретање јунака ће, већ по установљеном моделу белетристичке прозе која је претходила овом роману, бити препозната у форми лавиринта, када својеврсна одморишта и паузе у непрестаном путовању, постају европски градови и престонице.

Кретање Приповедача кроз унутрашњи и спољашњи простор у роману *Други град*, такође увелико упућује на својеврсни лавиринт, који наизглед овог јунака не збуњује, све до момента преображаја унутрашњости простора којим он стиже на сасвим различите крајеве града (као што је то био случај у вези са становима и библиотеком), што се понавља и када су у питању кафане (*Славија*), односно винарија (*Код змије*). Осим тога, у овом роману таверне су приказане и као чворишта сусрета Приповедача са становницима другог, паралелно постојећег града Прагу, као што је приказано у Малостранској кафани, када се главном јунаку за столом, придружује непознат човек, пошто види мистериозну књигу исписану чудноватим писмом. Но, пре него што непознати човек Приповедача упутује у тајне писма које није умео да прочита, нека претећа пратња га насилно одвлачи из таверне, и смешта у зелени трамвај. Приповедач покушава да прати трамвај, најпре таксијем, а онда и пешке, све док не стигне до забачене крчме крај пута (поново је, дакле, у питању локација на периферији). У овој крчми, Приповедач покушава да сазна нешто више о тајанственом трамвају. Један од посетилаца му поверљиво говори, да се тајанствени трамвај понекад појављује када је густ снег, али да његови путници мистериозно нестају, за чим следи посетиочево уверење, да се депо трамваја налази у дворишту манастира на Тибету. Заправо, нико о трамвају не зна ништа поуздано, у вези са чим настају најмаштовитије претпоставке. Пошто је толико тајанствен, трамвај за мештане постаје табу, скривају се од њега, о његовом наиласку се ћути, а пред децом се о њему не говори. Човек за столом, коме се Приповедач придружује, поверава му да је управо његова кћи нестала у зеленом трамвају пре двадесет година, и да је од тада никада више није видео. Међутим, након њеног нестанка, чинило му се, како види њен лик у одразу огледала, или да чује њен глас из хучања камена. Шта више, њене поруке су се појављивале на чудним местима, нпр. на дну фиоке или у некој књизи. У порукама нестале девојке, линија слова се расплитала, таласала се на папиру, па би се поново скупљала у бесмислену мрежу из које су произилазила

узнемирујућа слова и слике. Њен отац каже Приповедачу: „Често мислим о томе како свет у коме она живи може да буде у нашој непосредној близини, може директно да се преплиће са нашим светом, јер се његова пуноћа простира онамо, где у нашем свету видимо једино празнину, а његова празнина је наша пуноћа...“ (Ајваз 2005а: 43).

Слично овом искуству које је понео из таверне на периферији града, у једном бистроу на Похоржелецу, Приповедач препознаје главног свештеника другог града у лику власника бистроа, те му се гостионичарева супруга поверава о својим зебњама у вези са два лица града, и два лица властитог супруга. Илустрација садржаја разговора ово двоје јунака, сведочи о упућивању Приповедача у мистерије града, за који верује да га познаје, јер он од свештеникове (гостионичареве) жене сазнаје, да је њен супруг становник неког другог града у који она сама није упућена, што јој представља извесну мучнину, јер је неупућена у његове тајне. Приповедачу ова жена поверава, како по ћошковима њиховог стана, стално проналази трагове другог града у виду фигурица божанстава са окорелим изразом лица, справице у облику птица и корњача које с времена на време зује и трепћу црвеним светилкама у очима, књиге са чудним писмом, у којима се налазе још чудније илустрације са храмовима у џунгли и тигровима. То су трагови наслућеног, паралелног света који је близу, али за који се чини, да не постоји улаз. Констатација гостионичареве жене каже, да су и предмети које користимо пристигли из тог другог света, те изгледа као да нам их је неко позајмио, а ми их користимо у потпуно друге сврхе, него што су првобитно биле намењене (сличан говор Приповедачу је упутио и библиотекар).

Таверну, или како је овде наведено бистро, посматрамо као простор препознавања правога лица града, упућивање у његове тајне (као што су различити предмети и артефакти, као нпр. писмо и књига). Таверна је место иницијације јунака који треба да буде посвећен у те тајне (будући да Алвејра позива на борбу Приповедача који се налази у бистроу на Похоржелецу), али таверна је истовремено и простор демистификације града, скидање његових маски и саживљавање са свим његовим именима и становницима. Оваквом улогом коју препознајемо, како у Ајвазовим новелама, тако и у роману *Други град*, таверне постају важна места попут библиотека, где долази до важних сусрета (најчешће

непланираних и случајних) и за приповедани ток, сазнавања суштински важних информација.

Фантастичност простора таверне присутна је и у роману *Пусте улице*, што је представљено сусретом Приповедача са сликаром Домиником који му говори о проналаску чудноватих сликарских лакова који су могли да ишчезавају у реакцији са оговарајућим „активантима“ у простору, у коме би се налазила слика осликана чудотворним лаковима. Наиме, у потрази са изгубљеном инспирацијом (јер му се празнина више није обраћала својим заводљивим говором), Доминик одлази у Француску, где у близини Дижона, проналази забачену таверну у којој први пут види сликарско платно са необичном представом некаквог фантастичног изума, који су сви посетиоци са напетом пажњом посматрали, будући да се насликани приказ у одговарајућем часу, постепено мењао у нагу жену. Слично као у *Белим мравима* и у *Другом граду*, и овде је таверна измештена на периферију града, и у себи садржи својеврсну тајну простора, или његову „променљивост“, што је приказано кроз мотиве видео игре и слике са сценом која је ишчезавала, да би потом открила неку сасвим различиту представу.

У овом роману се на још пар места спомињу таверне, из чијег приказа се сагледава важност њихове улоге у Приповедачевом истраживању и путовању кроз родни град. Најпре, у неименованој таверни, Приповедач чита приповетку „Жене од папира“ из новина које је добио од Доминика, јер се и у том тексту појављује опис необичног знака за чијим смислом трага; будући да је приповетка надреалистичког садржаја, у амбијенту таверне, пред Приповедачем оживљавају фантастичне сцене из приче Петра Зајица. Приповедач потом, у кафићу *Плави папагај*, сазнаје важне податке о несталој девојци Виоли од њене познанице Јулије. Њихов разговор случајно допире до власника кафића, који Приповедача даље упућује на извор нових информација које ће му бити важне. На овај начин таверне, крчме или кафићи, постају важна места у лавиринту града кроз који се Приповедач креће, и својеврсне контролне тачке у којима се сабира његово дотадашње достигнуће у истрази.

Осим тога, таверна ће у овом роману једнако добити и велики социолошки значај у вези са урбаним легендама о настанку тајних и полуилегалних уметничких удружења и група током тоталитарног режима у Чехословачкој. Приповедачу о начину функционисања ових места и њиховој улози за уметнички живот, говори продавац на железничкој станици Холешовице: „Седамдесетих и

осамдесетих година, мој живот се вртео око тајних концерата који су се одржавали углавном у сеоским крчмама [...] Тада сам велики део свог живота провео у крчмама, у којима сам са пријатељима бесконачно разговарао о музици и књижевности. За режим смо били прљави инсекти“ (Ајваз 2004b: 135).

У лоцирању кафана, изван градске вреве и актуелног политичког живота наведених година, у које продавац одлази у својој младости, поново се препознаје измештање једнако јунака, али и приче, из центра ка периферији. Ово померање како приче, тако и јунака, има вишеструку улогу. Оно пре свега упућује на премештање стајалишта са кога се посматрају појаве и проблеми у друштву, било да се ради (као у претходно представљеној прози) о фантастичним догађајима (којима се успоставља однос између видљивог и невидљивог, стварног и измишљеног), било да су у питању проблеми социолошке или културолошке природе, као што јесте случај у роману *Пусте улице*. Између осталог, продавац поверава Приповедачу легенду о настанку уметничке скупине Бели троугао, управо под окриљем заштите непознатих и удаљених таверни. „Тада се по тавернама често говорило о уметничкој скупини Бели троугао коме су, ваљда, припадала тројица људи чудних псеудонима“ (Ајваз 2004b: 136). Продавац говори да је овде у питању и својеврсна митологија таверне о ова три неухватљива лика, будући да је уз њих ту кружила дебата и о мистеиозном артефакту, такозваној Наранцастој књизи. У постојање овог предмета се посвећено верује, иако нико од посетилаца таверне никада није упознао ниједног члана ове скупине, нити је видео драгоцен артефакт. Као својеврсни одјек ове продавчеве приче, и одговор на питања која су у вези са свиме Приповедача мучила, у роману ће се касније поново појавити помен о улози таверне у кризним годинама – управо кроз лик Шварца, вајара и једног од припадника уметничке групе Бели троугао. Он у Бруклину, такође у једном кафеу, упућује Виолу у тајну судбине њених родитеља: „Тада се по тавернама сусретало друштанце младих људи, већином од двадесетак година, сви су почињали са писањем, сликањем или компоновањем музике. Водили су дуге и ватрене дебате о уметности; но, када су једне вечери, и поврх непрестаних спорова, приметили да се њихова најважнија размишљања међусобно поклапају, родила се идеја о образовању уметничког друштва“ (Ајваз 2004b: 422).

Овим кратким приказом мотива таверни кроз роман *Пусте улице*, уочава се њихова улога азила, склоништа, места настанка урбаних легенди и савремене

митологије, стварања или сазнавања личне историје. Но, ова запажања нас доводе до поделе таверне на приватну и друштвену сферу, јер како то дефинише Јиржи Винопал, свака друштвена институција, може се анализирати са најмање три становишта: са становишта друштва у целини, са становишта појединих друштвених група (као што смо имали прилике да видимо кроз илустрацију организовања уметничке скупине Бели троугао), и са становишта појединца (Виоле, Приповедача). Временом се функција таверне кроз сва три становишта значајно мењала, где се у поменутом периоду седамдесетих година, истиче функција својеврсног катализатора и ублаживања социјалне напетости (Vinopal 2005: 7). Међутим, Винопал налази да се значај и улога таверне у савременом свету драстично променила, па чак и изгубила, иако за појединце (или мале комуне), и даље функционише као вид посредовања у међуљудским контактима, и као извор и размена информација сваке врсте. Према речима Станислава Броучека „Таверна је нешто између апотеке за смирујуће и узнемирујућа средства, универзитет, парламент и црква“ (Vinopal 2005: 7 цитирано према Brouček 1997: 237).

Свакако да је за Ајвазове јунаке таверна лично прибежиште и склониште од буке и вреве савременог света, у коме силом прилика живе. Иако се и на овим местима може разлегати галама, то је истовремено и место, где се савладавају субјективни страхови и сумње, разочарања и дилеме; то је и место где перспективе времена губе своје значење, где сви догађаји, како прошли, тако и они тек планирани, постоје истовремено у „сада и овде“.

СПОЉАШЊИ ПРОСТОР

У целини узев, град је у односу на егзотичну средину која се појављује у Ајвазовој прози, заправо затворен простор. Но, уколико пажњу засебно упутимо улицама, трговима, парковима и сличним местима у граду, за разлику од горе представљених објеката и институција, јасно је да се и у вези са описом града може говорити о отвореном простору. Код Ајваза је отворен простор града нешто што субјект подстиче на покрет. Коначно, и Иван Хавел каже, да простор може да се посматра као проживљаван простор, намењен покрету субјекта, у вези са чиме као пример наводи Рудолфинум, односно ентеријер ове галерије, где се простор покрета посматра феноменолошки (што може бити случај у сваком музеју, или на

пример, у библиотеци, када се кроз њу креће Приповедач из *Другог града*). Покрет нам омогућава да кроз телесност схватимо проживљени простор (Havel 2004: 168). Иако Хавел спомиње затворен простор музеја, чија унутрашња динамика посматрача подстиче на покрет, то је још израженије у екстеријеру града, који може да се посматра као врста музеја на отвореном.

Лутање Ајвазовог Приповедача по граду увек је само себи циљ; запажање често запостављених детаља, њему представља својеврсни императив у чијем откривању и меморијском бележењу, видимо читаву суштину кретања кроз простор. На овај начин, осликава се приповедачко иманентно виђење улица, тргова, паркова у граду, прилаз реци, њен кеј и мостови којима је засвођена. Истовремено се приказом истих, дешифрује покрет и путања којом се Приповедач креће, иако се слажемо са тврђењем Хавела који налази, да простор екстеријера није увек намењен једино покрету, као што и приликом управљања субјекта ка унутрашњем простору (станова, таверни и сл.), сâм покрет није циљ, већ средство или пропратна појава. То су ситуације у којима треба заузети у неком смислу одговарајуће место – у гледалишту, сали за предавање, у превозном средству, кафани, у башти (Havel 2004: 194). Но, иако сматрамо да је померање субјекта у отвореном простору само себи сврха, овај простор се може доживљавати и као простор за сусрет. То може да буде травњак, просторија за семинаре, железничка станица, улица, кеј и слично. У неким случајевима овај простор за сусрете може се доживети и као колективна верзија простора за заузимање места, говори Хавел; али, уколико се ради о неком специфичном месту у простору, али и о дуготрајнијем боравку у њему, укључујући могући прелазак из места у место, може се говорити о такозваном – простору задржавања (оклевања) (исто 196). У роману *Пут на југ*, на пример, простор за сусрет, али и место интенционалног задржавања Приповедача, јесте управо плажа у Лоутру, како би његов разговор приликом случајног сусрета са Мартином, што дуже трајао.

Тргови, улице, мостови

Када је у питању улога и значај тргова у животу савремених градова, Данијела Ходрова сматра, да они увек остају места где се живот становника најизразитије претвара у јавни, где постаје део театра, где могу да се примене најразличитији „жанрови“ зграда. Са постепеним опадањем значења главног трга (првобитно насељеног) као правог средишта града, трг функционише као сцена, или као пијаца, чији поливокални дискурс оглашавања, надјачава трагове сећања (Hodrová 2006: 156). У списатељкином виђењу, трг може да се посматра и као фантастично острво по коме се крећу разни „изопачени створови“, односно чудновати становници у утопијским путописима који имају животињске атрибуте (нешто слично ономе што проналазимо у *Другом граду*). Ауторка такође налази, да у прашком контексту, улогу средине или језгра, имају два трга – Староградски и Вацлавски.

Ајвас у фантастичном коду транскрибује Староградски трг у *Другом граду*. Ово се, најпре, огледа Приповедачевим обавештавањем о организованом маскенбалу, који је имао да се одржи на једном од најстаријих градских језгара. Он заправо очекује да ће ту наићи на свечаност о којој су говорили предавач и проповедник, док су се свађали кроз телевизоре. Сваки од њих је био у другачијем простору, а опет су на неки начин били виртуелно уједињени, док су се међусобно посматрали кроз електричне екране. Приповедач детаљно описује како му, док стоји на Староградском тргу, у сусрет стиже процесорија из Целетне улице, коју сачињава низ стаклених скулпторских композиција. Док се лагано крећу по тргу, Приповедач уочава, да прва од њих, приказује мушкарца и жену у загрљају, а да је крај њих уз стуб привезана нека корњача. На врху копља над њима, налази се прободен човек у скупоченој одећи, поред кога лежи круна, опточена драгим камењем. У свим скулптурама пливају светлеће рибе. То је управо оно о чему је причао библиотекар – рибице причају о нечијој интимној историји, сада пливајући у простору који својим обрисима представља скулптуру из нечијег живота. Све су оне по положају и покрету ликова, причале нечију личну причу, и тако бележиле историјски моменат, чиме су постајале врста тродимензионалне хронике, настале неовисно од света, видљивог људима. Скулптуре су пратили људи наоружани самострелима.

Машкаре су онда на тргу почеле да изводе својеврсну страдалничку представу о мучењу и смрти, као и о васкрсавању неког младог и суровог бога. Интересантно, Приповедач разуме причу која се немо одиграва пред њим; он рецепира семантику њихових покрета којим описују простор око себе, те с тим у вези види, да егзалтирани покрети глумаца пред њим, причају о путу кроз џунглу, о лутању кроз бучна пристаништа, о тромим трговима палата на врелом поподневном сунцу, итд. У неком моменту, присутне машкаре су чекићима разбиле те скулптуре, те су рибе из њих поиспадале на све стране, при чему је почело дивље јурење и лов на рибе по платоу Староградског трга.

Читава митолошка представа, у лудој трци се, потом, премешта кроз Капрову улицу на Богородичин трг, одакле се сви учесници необичног маскенбала укрцавају на жичару која их узноси изнад прашких улица. Приповедач им се придружује, и у промењеној перспективи, описује улице изнад којих се налази. На Малој Страни пролази тик изнад фигура са Карловог моста, потом наставља Мостецком улицом и преко пустог Малостранског трга, одакле наставља даље кроз Нерудину улицу, све до Похоржелеца.

Представљене сцене из Ајвазовог романа, код Ходрове имају тумачење према коме се конкретном тргу одузима сећање, где се реално постојећи амбијент из референтног света, сусреће са фантастичним догађајем у коме се меша пагански ритуал са средњовековном мистеријом и крвавим риболовом. Трг је демитологизован, и већ у следећем тренутку ремитологизован у новом духу, у другачијем културном коду. У нов, провокативно хетероген ајвазовски мит, увучене су појаве и детаљи градске (можда предбожићне) реалности – где људи са рибама у мрежама чекају у редовима. Без историјског подтекста места, и без свакодневних детаља, ове појаве би свакако изгубиле смисао, те би могле бити прочитане као бајковити садржај (Hodrová 2006: 160).

Оваква анализа Ајвазовог текста уноси неочекивана решења и обрте у постојећим сценама *Другог града*, иако се сличне тенденције не препознају у романима који су уследили након овог, нити се слична функција приписује трговима. Осим што могу бити позорница несвакидашњих догађаја, којима се живот слави, критикује, улепшава или демистификује, сваки трг помало подсећа на раскрсницу. Трг посматрамо и као својеврсно ушће у које се улива река пешака из различитих улица, али је истовремено и извор, врело из кога се изливају потоци улицица који се потом гранају у испреплетану мрежу различитих путевака и

стаза, по читавом граду. На тај начин, трг постаје проток и сабиралиште небројених лица, гласова, боја, информација, које успевају да циркулишу кроз град уз помоћ невидљиве струје на којој путују, сусрећу се и разилазе. Путнику–истраживачу довољно је само да сачека неколико момената, и жељени траг или информација му, на овако необичан начин, сами пристижу; јер док је и сâм у покрету, путник (најчешће Приповедач лично) може да се понекад мимоиђе или пропусти баш оно што тражи, али управо на местима предаха и сабиралишта, као што је кафана на каквом тргу, има много већу могућност да дочека одговоре на питања која га муче.

Илустрацију оваквих трвдњи, проналазимо у роману *Пусте улице* када Приповедач, исцрпевши сваки траг о могућем значењу мистериозног знака са депоније, долази у ситуацију у којој је спреман да одустане од сваке даље потраге. У моменту када се затворио овај круг знака, Приповедач поражен, креће пут свог дома, међутим до њега поново не стиже, већ застаје у месту, и замишља се над простором у коме се нашао:

На месту где су се укрштале две улице, настао је широки простор који није добио никакво име, а није био признат да је трг. И поред тога, раскрсница је тајно усвојила атмосферу трга и његову тајну, умиривала је покрете, савијала их је у круг и прожимала их пролазношћу, театралношћу, сладострашћем и сном (Ajvaz 2004b: 401/402).

Дакле из издвојеног цитата читамо да, трг има тајанствену моћ да „успори покрете“ и „савије их у круг“, што значи да, када се сва Приповедачева активност нађе у затвореној мрежи могућности, свака даља активност и кретање се одвијају по установљеној кружној шеми, или по већ поменутој Мебијусовој врпци. Интересантно је да Приповедача овај простор трга магично привлачи, те он ступа на његово тле, да би се убрзо потом, на истој локацији десило чудо којим ће се разрешити и завршити његова потрага. То је место на коме он улази у кафану, кроз чије прозоре ће видети такси са логом водомара, за којим ће потрчати и од таксисте сазнати за Виолину локацију, чиме читава Приповедачева потрага добија свој епилог. Трг, односно раскршће путева и Приповедачевих одлука, доноси готово решење за овог јунака. Оно се огледа управо у његовом застајању на овом месту, и некој врсти пасивног посматрања догађаја који се пред њим одвијају – управо као што Ходрова говори, трг постаје театарска позорница.

У вези са приказом улица у Ајвазовим романима, приметно је да се у *Другом граду*, заиста ради о својеврсном мапирању Прага, јер Приповедач увек говори

кроз које се тачно улице креће и у које објекте улази (црква св. Микулаша, катедрала светог Вита, кафана Славија, винарија *U hada*, Филозофски факултет, улице као што су – Карлова, Нерудина, Летенска, Капрова, Жатечка, Целетна, Железна, Мајзелова, Семинаржска, тргови – Малострански, Старомјестски, Кшижовњицки, Похоржелец, делови Прага – Петшин, Винохради, Нусле, Радлице, итд.). У роману *Пусте улице*, читава приповест започиње Приповедачевим изласком из стана како би отишао у таверну, међутим када се једном нађе на улици, он уместо у таверну, радије креће у бесциљно лутање по граду. Но, када случајно пронађе предмет који ће га заинтриговати да открије његову сврху и намену, свако његово даље кретање кроз простор града, делимично добија утилитарну сврху. Набрајање бескрајних споредних улица кроз које он пролази, а које би требало да му помогну како би се психофизички концентрисао након јаловог и исцрпљујућег посла расветљавања значења предмета, може да упућује на бројне парентезе које често проналазимо у тексту романа. Оне су ту да би се испитали сви путеви и правци тумачења, природа самог предмета, али и да би читалац направио рекапитулацију свих стечених знања, и потом, кроз компаративан суд свих паралелних (споредних) приповедних токова, одстранио све оно што је сувишно и дезавуишуће.

Док лута кроз пусте улице, Приповедач, погледом и мислима, залази у туђи простор станова, гостионица, дворишта, при чему се мења перспектива из спољашњег у унутрашњи простор, и назад. На овај начин, он прати покретне слике на екранима телевизора смештених у унутрашњости кућа, у које погледом допире кроз отворен прозор или врата, додирујући њиме врхове ормара, стотине лустера и фрагменте потамнелих слика са непознатим пределом. Слично томе, кроз мрачне улице наилази на низ светлећих реклама билборда, али и на светла за која не зна одакле допиру. То су биле неонске рекламе, осветљени простори са познатим или нејасним порукама. Овде је реч о семантици простора коју посматрач треба да, најпре препозна, прочита, а потом и дешифрује.

Интересантан је пример, како описом изгледа улице, може да се најави промена у истрази Приповедача, као и исход његових настојања. То се види у приказу празне улице која се мења са архитектуром зграда, те тако од луксузног краја са богато орнаментисаним фасадама, постепено постаје све трошнији и злокобнији (или мистериознији) крај, о чему јунак говори:

Само се улица неупадљиво мењала. Њена се промена најпре појавила у излозима; из њих су нестале фигуре, иза стакла се сада нагомилавало, што даље, све више предмета, што даље у све већем нреду; већ сам имао утисак после неког времена, како ће се неки од излога испред мене распрскати, а сва роба ће покуљати на тротоар. Све мање сам сретао пешаке, аутомобили су полако нестајали у споредним улицама, а после неког времена, и трамвајске шине су негде нестале и изгубиле се (Ајваз 2004b: 106).

Наведени цитат бисмо могли да читамо и као кретање читаоца кроз Приповедачев текст; испочетка се чини да је тешко кретати се кроз информације које су понуђене у „излозима“ због њиховог непрегледног мноштва, али како приповедање одмиче, пут некако постаје јаснији, те му никаква „превозна“ средства нису потребна. Слични мотиви се понављају и у следећим романима, као и методологија у приказу екстеријера града у *Путу на југ*:

[...] чим је спустио врх оловке на папир, са изненађењем је видео да ни о чему не треба да размишља, и да за то чак нема ни времена; у његовим мислима је одмах изронила слика пусте улице, као да је ту дуго чекала на тренутак када ће ка њој, Томаш окренути поглед својих других, унутрашњих очију. Оловка је сама кренула на пут, и рука није стизала да је прати; Томаш је писао о производима у излозима продавница, о жардињерама са цвећем у прозорима, о фењерима, о новобарокним орнаментима на зидовима, и о облицима огуљеног малтера (Ајваз 2008a: 64).

Из овог текста схватамо да никакве припреме нема када је у питању истраживање простора града, и да писцу (Приповедачу) није потребно, да о било чему унапред размишља, већ само да се препусти унутрашњем виду да га води ка пустим улицама. Напомињемо, да оваква шема није свеприсутна једино када је у питању основни приповедни ниво, већ да се она понавља како се приповедање све више раслојава у стално нове приче и приповести. Наиме у свакој од њих, увек се појављује неки јунак који лута кроз град, или пише књигу о граду, о његовим улицама и појединостима које ту проналази. На пример, док објашњава историју свог измишљеног града, Томаш (јунак романа *Пут на југ*) говори о томе, како се изглед фиктивног града Парке мења непрестаним дограђивањем, преграђивањем зграда, што сведочи о проширивању и „умножавању“ простора. Препознавање старог лица града, једва је могуће кроз густо обиље нових елемената којима су зграде окићене, док саме улице којима је неко место ишпартано, лице на кривуље каквог лавиринта или дечије осмосмерке:

У улицима лучке четврти често се може срести странац који беспомоћно стоји на тротоару, у рукама држи бедекер, и погледом лута по фасадама кућа. Најпре тражи романски манастир, или темпларско утврђење који би ту требало да стоје. У ствари, бедекер не лаже у потпуности,

манастир и утврђење су још увек ту, али после низа векова, разна дозиђивања су их постепено закрилила, тремови, терасе, радионице и гараже, нови зидови су израсли изнутра и уситнили велике суморне просторе у много соба, собица и остава, манастирски ходници су били издељени преградама, у високим салама палата били су дограђени нови спратови. И тако, римске терме или норманска црква, ту стоје такорећи непорушени, али потребно је, да се ти давни простори међу свим овим што је израшло и обрасло, открију ваљда тако, као што на скицама у осмосмеркама за децу, треба да се пронађе и одгонетне, у збрци кривуља и линија које представљају обрис животиње или бајковите личности (Ajvaz 2008a: 71).

Ови мотиви су заправо образац по коме настају и други Ајвазови романи, а у којима се пресликава модел самог писца: сваки јунак који пише неко дело, увек је привучен истим појавама како у спољашњем, тако и у унутрашњем простору, који се препознатљиво описују и представљају. Набројани мотиви, поменути су као вид декорације онога што Ајваза, као приповедача, директно интересује у простору (празан простор, пуне улице), и чему посвећује своју списатељску пажњу. Јунаци Ајвазове прозе се саживавају са простором кроз који се крећу, али једнако и са оним простором који посматрају поменути унутрашњим видом, који на њих оставља трагове у виду разних карактеристика које препознајемо у каснијим описима (нарочито у вези са ликом Томаша).

Како је Томаш лутао кроз град, схватио је, да је заједно са улицама и становницима постепено настао и поглед којим је посматрао улице, тргове и кеј, а са њим је настало и тело које је с њим срасло [...] ипак му је било јасно, да око које посматра град није равнодушно око камере. Уједно је знао, да то није његово око. Посматрао је град очима лика који се заједно са свим осталим у граду родио из беле магле која је била на почетку његовог писања [...] А поглед је израстао из тела у чијем је кораку била неодлучност, одвајање од земље, али и неодређено усмеравање ка удаљеним местима. Томаш је почео да развија прошлост пешака у кога се променио, из његовог погледа и његовог корака (Ajvaz 2008a: 69).

Овај конкретно замишљени простор, Томаш почиње да осећа и осталим чулима, мимо свог „унутрашњег вида“; он поверава Кристини, да светло које настаје са првим јутром, скрива све слике и догађаје његовог живота који би тек требало да се десе. Овакве констатације јунака произилазе из нераскидиве везе коју он остварује са градом са којим сраста у једно тело. То је заправо идеја која се делимично препознаје из односа Ајвазових јунака према граду – поистовећивање људског тела са телом града. Директну везу са овим становиштем, мимо Томаша који о томе говори у пренешеном смислу, проналази се у роману *Пуне улице* у једном од споредних приповедних нивоа, где је чак у

фронтиспису одштампан план града који, када се заротира за 180° личи на фигуру човека. Чак и један од домаћих становника града, рецепционер који о свом родном месту прича посетиоцу Пјеру, поистовећује властито тело са телом града и непрестано пантомимом демонстрира настанак и раст Санта Розалије (Ајваз 2004b: 348).

Као што настаје крвни систем у заметку, капиларни крвни судови – једнако настају улице града; оне потом пулсирају животом, као што крв тече венама човека. Да би упознао и схватио град, посетилац мора да зна његову историју и архитектуру. У роману који се приписује једном од ликова *Пустих улица*, именованом према самом називу града – Санта Розалија, представља се идеја да је овај град требало да настане као реплика већ постојеће европске престонице – Париза. Међутим, овај првобитни идејни пројекат није био реализован, те је садашњи изглед града био само његов торзо. У оваквом духу, рецепционер ће Пјеру, главном лику ове споредне приче, наставити да прича о настанку града, његовом ширењу, изграђивању, али и промени структуре, како грађевина, тако и људи. Архитектонско решење града припало је архитекти Гарсији, који слично јунакињи романа *Пут на југ* – архитекти Силвији, о граду говори као неки сањар и уметник: „Нови сплет улица би требало да изражава снове старога града [...] Град сања о пропадању и о сјајним новим булеварима и трговима, и исплати се оставити га да још моменат спава, па ослушквати његово мрмљање из сна“ (Ајваз 2004b: 350). Дакле, град (или ново лице града – Санта Розалије) настаје као плод тежњи војне хунте и цивилног архитекте (Гарсије). Град представља прегршт могућности, аспеката и перипетија, јер испуњен шаренилом, а истовремено прегледне структуре на малој површини, садржи разне друштвене и индивидуалне микропросторе. Како Ходрова Примећује, илузија препричане „стварности“ се постиже пишчевим смештањем реалних догађаја у фиктивни простор (Hodrová 2006: 295).

У опису настанка поменутог града препознаје се, пре свега, човекова воља да нешто ствара у простору, и да преуређује изглед тог простора; те тако и град, самим тим настаје као плод нечијих политичких или идеолошких замисли, уметничког обликовања, и потом резултира рефлексijом синтетисаних мисли, осећања и снова свог творца – архитекте. Град је живо биће поникло из праха и пепела, као и прачовек Адам. Он има своје центре – жиле куцавице, свој крвоток у

виду уличица, своју периферију као екстремитете, своје лице и наличје, видљиву и скривену страну. Град живи и мења се, стари и поново се рађа, град спава и сања, има своју свест и мрачну подсвест. То је суштина коју пред читаоца Ајваз жели да изнесе својим лавиринтом прича, јер је лавиринт саставни део сваке метрополе, где само упућени, умеју да се снађу у том опасном, загонетном, иницијастичком простору.

Гарсија размишља о граду и упоређује га са псом; уметник – архитекта покушава да својом визијом прецрта неспретне црте генерала, јер се плаши да би недовољно промишљени, насилни и сурови потези, могли да угрозе лице града, те би исти град једном могао да се окрене против човека. Као рањен пас који се у неком куту скрио и лиже ране, те скупља своју мржњу и чека освету, тако и о граду, Гарсија једнако размишља:

Знао је да ће широки светли булевари образовати нове тамне запећке, наслућивао је, да ће се на местима кроз која је одавно протицала слатка и опасна лимфа града, када се одједном непропусно затвори, сакупљати сви сокови градског живота, почеће да се кваре и мењају у, до сада, непознате отрове који ће пробити пут и у околне просторе (Ајваз 2004b: 351).

Ради се заправо о пресликавању архитектуре града на установљење друштвене хијерархије, а потом на културне и политичке односе у друштву. Град Санта Розалија се поделио на два дела. Остаци старог града постали су тзв. Лавиринт, сачињен од капиларне мреже уличица, док је ново језгро града био огроман булевар или Оса, у који су се уливале једнако велике и простране улице.⁷⁰ Делови старог града се повлаче у таму и мистерију, а поглед Осе у њих више не продире. Тако су супротстављени и житељи града. Главни булевари који су пролазили Осом кроз средиште града, били су капиларно повезани са његовим спољашњим деловима разним пролазима и пасажима, кроз које је бујала дивља енергија Лавиринта, и неретко продирала у сам центар града. Званична политичка струја живи у Оси, илегална група људи, обично младих интелектуалаца који се не слажи са режимом и његовом идеологијом, живи у Лавиринту.

Ова слика само је рефлексивна главног приповедног тока где смо имали прилике да читамо о уметничкој групи Бели троугао, у оквиру кога, млади

⁷⁰ У опису архитектуре града и распореда објеката у њему, делимично се препозанје просторна оријентација острвског града, описаног у роману *Златно доба*, где смо имали прилику да читамо о Горњем и Доњем делу града. Први је припадао аутохтоном становништву и природи, некултивисаној мрежи–лабиринту водених токова, пећина, шуме, док је потоњи био геометријски строго испарцелисано бетонско здање.

интелектуалци својим погледима на свет, као и поетком у уметничком стварању, пркосе владајућој структури, делом презирући постојећу реалност, при чему се повлаче на периферију, у забачене и заборављене таверне. Оно што спаја ове исте приповедне слике, јесте и опортунистички елемент, или помирљивост појединаца са постојећим стањем ствари, где се из личне користи, малодушности и егоцентризма, напуштају стара становишта у корист личног напредовања у служби и котирања у друштву – што је све исписано архитектуром града Санта Розалија.

Осим узајамног суодноса града и његових житеља који симбиотички коегзистирају, овим романом у роману, представља се потпуно поистовећивање динамике града са динамиком у понашању људи; само лице града поистовећује се са индивидуалним лицем једне жене. При првом сусрету путника Пјера са становницом Санта Розалије – Беатрисом, он на њеном лицу чита текст града (узајамни утицај града на људе, и обратно):

[...] и сада, на лицу те жене, Пјер проналази црте које су изгледале као писмо којим је у њега Лавиринт уписао белешку о тескоби, умору и туги својих простора. После кратког часа, изгледало му је ипак, да испод тог писма просијавају још старији текстови који саопштавају понешто о давним световима луксуза и гордости. Сетио се шта му је рецепционер говорио о путовању појединих становника града из простора у простор; изгледало му је, да је жена морала проћи кроз многа подручја града, и да је свако од њих, оставило трага на њеном лицу (Ајваз 2004b: 359).

О начину структурирања грађе и значењу улица и пасажа у овом Ајвазовом роману, Ходрова налази, да текст *Пустих улица* настаје из самог града – из сецесијских орнамената који се омотавају по зидовима као пузавичаве биљке (од њих текст преузима начин раста), из кућа над чијим улазима лешкаре гипсане наге жене са прашњавим грудима, и из чијих фасада израстају главе народних препородитеља као гљиве из пања, из складишта, као места где предмети из различитих светова оснивају чудна пријатељства (управо ће на оваквом месту Приповедач открити енигматски предмет–хијероглиф, чудан “идол” којим започиње комплексна прича) (Hodrová 2006: 293).

Дакле, неовисно од тога да ли је у роману описан реални град референтног света са фантастичним елементима (као у *Другом граду* или у *Белим мравима* - Праг), или је у питању измишљени град уз потпуно одсуство чудесних детаља (на пример Парка у *Путу на југ*, или Санта Розалија у *Пустим улицама*), кроз сваки град пулсира животна сила његовим улицама, трговима, парковима. Осим тога, у

отвореном простору града, постоје конкретна места која, слично становима или библиотекама, имају посебна својства која им писац приписује још у првом роману. Захваљујући необичним карактеристикама, мостови, преводница, железничка станица, постају магична места или портали, путем којих се стиже у другачији свет, или уз које, свет који настањује Приповедач, почиње да добија сасвим нове облике и тумачења. Осим тога, сâм Ајваз о улицама каже, да њихове путање прате трачнице планета, а поредак града рефлектује поредак констелација звезда и њихов положај. Ова аналогија је толико савршена, да град личи на свемир у мери, да разлике између њих уопште нема, укључујући разлику између тога, шта је узор, а шта копија (Ајваз 2006а: 77).

Карлов мост у Прагу спаја две улице – Мостецку са Карловом, две обале – малостранску са старомјестском. Мост је издвојен из контекста времена стаменошћу властите грађевине, са које се посматра протицање реке, алегије протицања времена, којом мост на неки начин, постаје безвремена или пре, свевремена грађевина. У *Другом граду* добија посебно место у Приповедачевом истраживању простора града, али у коме је издвојен из народног прашког контекста и смештен у опште градски контекст. У начину кориштења овог мотива у Ајвазовом роману, Ходрова препознаје демитологизацију, фамилијаризацију и бизарну мистичност Карловог моста (Hodrová 2006: 142). Ајвазов Приповедач прелази два пута преко овог моста, најпре са Старог Мјеста на Малу Страну жичаром, када се креће тик изнад моста, па потом кроз Малострански трг, Нерудину улицу ка Храдчанима – што је заправо путања којом се кретала, такозвана, Краљевска стаза. Међутим, када се враћа у обратном смеру ка Старом граду, Приповедач иде пешке по мосту, и тада присуствује необичној сцени која открива мистичност ове грађевине која „оживљава“ на тај начин, што из скулптура смештених на свакој страни моста, истрчава крдо лосова. Животиње најпре излазе из постоља Козме и Дамјана, да би се иста сцена поновила на супротној страни, када се отвара постоље испод светог Вацлава, а онда и испод светог Августина. Приповедач тада схвата да су, заправо, све скулптуре и њихова постоља шупљи, и не одолева, а да у један не уђе, и увери се у изглед и намену тог простора:

Унутрашњи простор био је осветљен сијалицом која је горе висила у шупљој глави хипонског бискупа, чинијица са водом стајала је у ниши направљеној од празне унутрашњости ципеле која је газила по јеретичким књигама Манија и Валентина. Помислио сам, како је други град претрпан

скулптурама, а његови становници лукаво користе наше скулптуре од којих праве стаје за своје домаће животиње. Не само што су се настанили у кутима и удубљењима нашег простора, већ нам буше нове рупе у стварима за које верујемо, и сматрамо да су поштено пуне. Колико брзо бисмо изгубили сигурност властитих гестова којима ограничавамо свој простор, када бисмо знали, да су облици које очито дотичемо, неретко само танки стубићи који обмотавају таму шупљина чудесних животиња (Ајваз 2005а: 102).

Због овог открића, Приповедач се пита, ко живи у скулптурама нашег града, каква створења испуњавају њихов простор? Мост по коме прелази са једне стране на другу, више није само прелазак преко реке, већ пролазак из једног света у други. Мост тако добија функцију прага или границе између два града, постаје место судбинског сусрета, и пред Приповедачем отвара могућност новог читања града, његове скривене синтаксе.

У осталим романима, Ајваз не посвећује додатну пажњу значењу мостова и њиховој симболици. Уколико се и спомињу, део су градског декора, или успутна информација о јунаковом кретању по граду, или тренутној локацији. Оно што је, међутим интересантно, јесте да са једне барже, на коју наилази током шетње по кеју, види силуету куле код Јирасековог моста, након чега почиње да се дешава промена у уставној брани.

Уставна брана

Док посматра површину воде, Приповедач у *Другом граду* постаје свестан колико се за њега променио град, његова халуцинација. Он сматра да полако почиње да личи управо на она бића из ормара и из буцака, јер примећује тек делић постојећег света. Дакле, као да се простор у коме се он налази, сужава. За себе размишља, да су облици по којима је његов поглед годинама сигурно пловио, почели да се растапају у магли. Питање је само времена, када ће и сâм постати тек привиђење.

У свом лутању по кеју, долази до бране близу Јирасековог моста и пење се на неки теретни брод, или баржу. Када сенка куле са моста стигне до њега, ниво воде почиње да опада, а баржа креће да се спушта на ниво нижи од копна, понирући у све ниже сфере – што може да се разуме као најава Приповедачевог окретања ка испитивању властите подсвести. Баржа којом се спушта у дубину воде, личи на покретни лифт којим може да стигне на било који спрат властитог

сећања, или потиснутих успомена. У зидовима од базалта којима је са све четири стране био окружен, почели су да се појављују осветљени прозори, иза којих је препознавао станове који се ни по чему нису битно разликовали од станова видљивог града, сем што је на њиховим зидовима висио рељеф Даргуза кога напада тигар. Убрзо и они остају изнад њега, а Приповедач у баржи наставља да вертикално понире у дубину.

Јасно је да и преводница постаје врста капије или портала где Приповедач проласком кроз исту, ступа у различите нивое властите подсвести. Тек након сат времена од кретања у амбис, баржа се зауставила. Перспектива Приповедача са које посматра свод над собом, изгледа му као да се налази у дворишту облакодера. Над њим је светлело неколико десетина спратова, док су на стакло кабине падале пахуље снега. Приповедач примећује како се нека од тих светала која горе у становима, час пале, час гасе, те је простор над Приповедачем заправо метафора његовог властитог сећања, где су неки делови проживљеног искуства јаснији од других, видљивији и разумљивији, док се други са гашењем светла заправо заборављају и губе у таму.

Извесни делови града, или конкретно представљене локације, Приповедачу помажу да схвати како перципирани свет око њега, нема готова значења. Ништа пред њим, заправо није онако како изгледа. Демистификација значења света којим је окружен, делом је најављена самопреиспитивањима (библиотекара са рибицом која излази из цунамија, њега самог са сталним променама перспективе и сусретима са житељима другог града), делом сумњом у постојећа знања света која су нас дочекала готова и апсолутна. Преводница суочава Приповедача са самим собом, док одлазак на железничку станицу има функцију оповргавања и буђење сумње у постојећа знања и логику света.

На овом месту се поново може подвући паралела Приповедачеве подсвести кроз коју се рефлектује подсвест града (као што смо на то скренули пажњу у вези са приказом Приповедачевог кретања кроз простор града, када су Ајвазове приповетке биле у питању). Ходрова упућује да, колективна подсвест града са којом комуницира подсвест становника, може да се представи као свеобузимајући елемент. Тај елемент може да се назове духовним пољем или ауром. Аура града је својеврсно свеобухватно сећање са којим је људска (под)свест спојена тананим нитима (ово је илустровано Приповедачевим посматрањем свих станова док се

баржом спуштао ка дну, као и преласком из барже у подводни солитер у чијем стану он испитује детаље и прислушкује разговор станара из суседног стана).

Духовне карактеристике града, састоје се подједнако из распореда места и из природе свих грађевина, једнако из животних догађаја, снова, размишљања свих становника и из колективних легенди. Град апсорбује људску енергију мисли, преузима одговарајуће карактеристике својих становника, слично као што их преузима кућа или ствари које човек додирује, у вези са чиме, град у извесној мери “оживљава”.

Железничка станица

У претходном поглављу смо говорили о мотиву железнице у вези са илустрацијом архетипа путовања, као својеврсне матрице у поетици Ајвазових романа. Њено значење смо тумачили ослањајући се на Јунгове архетипске симболе, док се у вези са читањем и тумачењем железничке станице, као конкретне локације у граду, у Ајвазовим романима могу применити социолошка, филозофска и друга значења. Конкретно у роману *Други град*, у приказу надреалистичке сцене коју Приповедач затиче у једном од напуштених вагона на периферији железничке станице, препознајемо трагове размишљања о Деридиној граматологији. На ширем плану Ајвазове поетике (посматрајући све романе у целини), јасно је да писац указује на могућност неког вида комуникације субјекта са предметима којима је окружен у простору. С тим би у вези, требало обратити пажњу на то, шта је све именовано у простору у коме борави Приповедач, и на који начин му се ти предмети обраћају, којим „језиком говоре“. Заправо, дотичући се Деридине граматологије, право питање би било, шта све може да буде писмо које би се у простору дало прочитати.

Занимљива становишта Ајваза који се, на неки начин, поиграва са установљеним правилима комуникације и читања знакова, препознају се, као што смо напоменули, још у првом роману. Управљајући се трагом оних информација које Приповедач проналази захваљујући преводници којом понире у дубину властите подсвести и подсвесног града, он се упућује на железничку станицу у потрази за напуштеним возом који стоји негде у забаченом делу станице. Управо га тамо и проналази, али нико не може да му каже ништа ближе о том измештеном вагону заборављене композиције. Док стоји и посматра поменути

воз, не може, а да не примети сплет колосека који га необично подсећају на паукову мрежу, те о томе каже: „Посматрао сам паучину трачница чије су линије биле испрекидане црним силуетама некаквих непознатих конструкција: нисам успео да одредим да ли су то железничарске справе или свете скулптуре другог града; могуће је, да су се обе ствари ту мешале“ (Ајваз 2005а: 131). Међутим, још занимљивији траг о томе шта се све као знак може прочитати, и како се напуштају традиционално стечена знања, препознајемо у приказу сцене када Приповедач улази у поменути вагон на периферији железничке станице. Вагон служи као школа становницима другог града, и управо у овом простору он сазнаје њихово тумачење граматике. Једна од присутних ученица одговара на питања наставника, и говори да су падешки наставци првобитно били тек инвокација демона, а да је граматика уствари, аплицирана демонологија. Девојчица потом предвиђа мрачну будућност граматике:

Падешки наставци, постепено ће се ослободити свог недостојног положаја, и заблистаће у својој давној слави. Лагано ће се одвајати од корена именица и постаће оно што су били на почетку – призивање демона. Корени именица ће изгубити значење, биће изговарани све тише, док на крају не нестану, док ће у језику преостати само некадашњи наставци, а људи ће схватити да је све остало, заправо, сувишно. У тишини сала, одјекиваће само звук лепршања завеса на промаји, и страшна имена демона која данас познајемо као наставке за деклинацију (Ајваз 2005а:132/133).⁷¹

У роману *Пусте улице* текст града ће препознати и прочитати једино неко ко у њему довољно дуго живи да разуме писмо које у простору постоји. Већ смо напоменули, да је свако Приповедачево кретање и истраживање града, овде мотивисано жељом да одгонетне тајну знака који је случајно пронашао на депонији; но, док му значење необичног предмета стално измиче, са друге стране,

⁷¹ Неовисно о тумачењу значења железничке станице у Ајвазовој прози, занимљиво је на овом месту надовезати се на помен о метаморфози граматике и писма које се на овом месту помиње. Наиме, централно место у роману *Златно доба* заузима представљање и опис неименованог острва, у вези са чиме, значајан елемент представља тумачење паноптикума граматике. Језик острвљана је описан у некаквом прелазном степену, јер је био управљен ка томе, да из њега корени речи у потпуности нестану, при чему би биле образоване само од гомиле префикса и суфикса. Сачињен од „нецеловитих“ речи, и кроз необичну форму писма, језик острвљана означава чудне црте стварности, где се кроз неконвенционални језички систем детаљније одређивала природа, карактеристике и квалитет ствари. Корен речи се ту гушио у средини силним одређењима, те се може рећи, да се овде ради о нестанку и деконструкцији језика, будући да су префикси и суфикси носиоци значења, док сâм корен речи губи своју функцију. На овај начин, Ајваз наставља идеју о метаморфози језика и писма, започету у првом роману, представљањем школе другог града.

уочљиво је да све оно што није конвенционални знак или слово, било ког познатог писма, преноси неку информацију коју ће само он приметити и на прави начин растумачити. На пример, делови града кроз које пролази саопштавају му историју којој су сведочиле његове улице, кафане, ресторани – чијим је трагом условљено и његово даље кретање. Управо на основу приче коју је чуо у кафеу *Плави папагај*, Приповедач се упућује ка железничкој станици на периферији, како би проверио случајно откривене податке. О самом месту продавнице, Приповедач каже:

То, да се радња са касетама и компакт дисковима налази на железничкој станици, уопште ме није изненадило. Њен власник се ту сигурно сместио почетком деведесетих година, у време када је настајао нови простор града и када су се радње појављивале на бизарним местима (Ајваз 2004b: 129).

Локација радње на железничкој станици својеврсни је текст града који Приповедач чита као белешку о променама везаним за једно доба, док је сама радња вид отворене књиге у којој су, изложеним шаренилом и натписима на компакт дисковима, понуђена слова која би само требало спојити у одговарајући синтаксички поредак, како би се читалац домогао скривене тајне простора. Док се налази у продавници Там–Там, власник радње Приповедачу говори, да је знак за којим Приповедач трага, уистину штампан на једном од компакт дискова који он има у радњи, али да је исти видео и на некој згради док је возом стизао на посао. Приповедач након слушања музике, полази да пронађе ту зграду, а притом се поново и сâм до тог места превози возом и описује успут све што види – поглед са шина, текст града: „Видео сам много слова и много знакова, местимично су се у пролазима појављивали и поново нестајали фрагменти натписа и амблеми предузећа, неразумљиви делови речи су расли, али пре него би цела реч стигла да се појави, пукотина пролаза би се затворила“ (Ајваз 2004b: 162). Приповедач силази из воза, и пешке тражи, те потом и проналази поменуто зграду. Вратар му саопштава да, о необичном логу фирме нико ништа не зна, сем њега самог, који се простосрдачно нуди да Приповедачу саопшти „праву истину“ о пореклу тог знака. Ради се о лику, којег би према терминологији Ходрове, могли назвати „стражарем на прагу“, иако списатељица не саопштава конкретно, да ли се ради о прагу коначног одгонетања читаве мистерије у вези са читањем и тумачењем исписаних знакова по граду, које ионако нико и не види сем појединаца – као што је Приповедач, или је праг само граница јунаковог изласка из куће и улазак у

лабиринт свих могућих тумачења простора. Но поврх свега, Приповедач ипак упознавањем са власником музичке продавнице Там–Там, смештеној на железничкој станици Холешовице, долази до чворишта путева и других јунака који трагају за истим знаком.

Железничка станица тако постаје место почетка, али и коначног разрешења питања које муче јунаке како у роману *Пусте улице*, тако и у роману *Пут на југ*. У *Путу на југ* ово је илустровано случајем доктора Хектора који, не могавши да помогне љубавници, а не желећи да открије жени истину о себи, одлази на железничку станицу како би се возом одвезао некуда далеко, јер планира да изврши самоубиство. Међутим, на овом месту среће потпуног странца чији разговор га инспирише да почне да размишља о невероватном излазу из ситуације у којој се налази. Железничка станица је место где Хектор почиње да ствара читав један измишљени свет (заборављену културу и цивилизацију) – где поново знакови постају важни, јер уз њихову помоћ, он осмишља лигдско писмо. Овде је интересантно, да писмо са знаковном структуром, заправо ништа не значи. Та слова у насумичним групама, не представљају никакве речи, њима се не изражавају мисли, нити гласовни систем њима бива изражен. Писмо је мистификација.

О истом мотиву железничке станице, где настаје и оживљава фантастичан свет, читали смо и у *Зеноновим парадоксима* приликом сусрета студенткиње филозофије и неименованог писца.

Периферија, депоније, складиште

У својим трагањима, Ајвазов Приповедач неретко напушта центар града, и одлази на периферију, како би пронашао одговоре или решио какву мистерију. У *Другом граду* посматрамо такво кретање када Приповедач прати зелени трамвај који у непознатом правцу одвози његовог, силом отетог, саговорника. Овде се јасно прати премештање јунака из простора града ка периферији – зелени трамвај се јавља као веза између урбане и егзотичне средине, између два света, видљивог и невидљивог града, свесног и несвесног бића. Трамвај се чак, на рубу града, више и не креће по трачницама, јер њих заправо и нема. Но, трагови у снегу, Приповедачу потврђују куда је необично возило прошло, и он успева да стигне до некакве таверне крај пута. Док седи у топлом и затвореном простору кафане, и

даље га привлачи тама спољашњег простора, оно што се још не види, али што може да се опази чулом слуха.

Из дубине баште разлегала се тиха магична музика, осећао сам да ме неодољиво привлачи. Пошао сам у дубину мрачне баште за њеним тоновима кроз неутабан снег. Иза пропале ограде настављала се нова башта; шетао сам се опијен кроз завејане баште, између оголелих стабала на чијим је гранама још понегде висила смежурана јабука, око гомиле компоста, искривљених шупа, празних зечарника, дуж стално нових ограда. Да ли ће се можда, загонетни трамвај, одједном појавити међу дрвећем? [...] Дошао сам до иструлелог сеника и установио, да је оно што сам мислио да је литургијски пој, само ноћна музика коју је на крову извлачио комад лима, зањихан ветром. Сео сам у сеник, кроз велике празне отворе могла су се видети црна стабла, снег, удаљена светла, одзвањала је успављујућа музика једнако бесмислена као и слике које је образовала мрежа грања на платну плаветног снега, као влажне мрље на зиду поред којих усамљено тумарам, као непозната искривљена писма у злим књигама. Куда то забога идем? Зашто се не вратим људима док још има времена? Али то, што се разлило из ноћних башта и са периферије нашег простора, већ ме је узело под своје (Ajvaz 2005a: 44/45).

У овом другом делу цитата ради се о „читању“ садржаја који Приповедачев поглед препознаје на периферији. Реч је, делимично, и о попуњавању празнине простора оним садржајима које јој Приповедач субјективно приписује; како каже, кроз празне прозоре летњиковца у башти, он посматра дрвеће и чини му се, како види мрежу од грана, чији положај и значење једнако не разуме, као и мрље по зидовима на које је у својим дугим шетњама наилазио, или слова непознатог писма љубичасте књиге. Периферија је све оно што је измештено у односу на центар; центар и периферија односе се у дијалектичкој опозицији као и унутрашњи према спољашњем простору. Зато је сваки излазак Приповедача из куће, врста савладавања страха пред „непрестано присутном претњом, празнином и ћутањем“ космоса који се налази с друге стране прозора, који води у отворен, ничим ограђен простор.

О метафизичком значењу прозора, Ајваз сматра да се ради о граници која није ништа друго до људска творевина, али и сведочанство о несигурности граница људског света уопште, прозор је само напукнуће у људском свету кроз који надире хладна празнина, а понекад безоблични шум. У вези са овом двоструком дијалектиком: отвореног и затвореног простора, али и центра (у кући) и периферије (свега оног што није кућа), чија је невидљива граница једино прозор, он каже следеће: „Онај ко седи у просторији и посматра кроз тај отвор у зиду, чезне за тим, да се поново успостави однос између онога шта је унутра и

онога шта је споља, он зна да ће у супротном кроз прозор утећи хладна материја космоса и уништити све предмете“ (Ajvaz 2006b: 42).

У овим констатацијама препознаје се разлог Приповедачевог изласка из куће, потрага за центром или средиштем бића, као и његовог одласка на периферију, савладавање страха пред хладном материјом космоса. Ти измештени делови града су, осим самог обода насељене средине и његове периферије, заправо депоније и разна стоваришта. Већ смо их спомињали у вези са фрагментарношћу, хаосом, полифонијом састава коју деле са антикварницама. У потрази са средиштем бића, Приповедач драгоцене информације, често проналази изван најпрометнијег дела града, на неочекиваним местима.

У вези са овим, значајна постаје депонија у роману *Пусте улице*. Тек на депонији, можемо да видимо план читаве мисије Приповедачевог путовања кроз физички постојећи свет, и кроз метафизичка искушења и промене. Намамљен светлошћу, игром сенки и различитих боја да изађе из куће, Приповедач тумара по празним улицама, да би онда одједном наишао на препреку. Та препрека је овде представљена у виду гомиле отпада који, наизглед, никоме више није потребан: то су одбачене и заборављене ствари које су се само беспотребно нашле на путу којим се он кретао. Међутим, управо на овом месту, Приповедачу ће се забести у ногу део предмета, за који ће се потом утврдити да је некакав мистериозан знак који сада, много више од физичког бола, Приповедачу не да мира својом загонетношћу. У следећем цитату описан је крш кроз који он пролази и начин на који читав простор оживљава његовим присуством:

Већ после неколико корака, схватио сам да ће пут бити компликованији него што сам мислио. Летве, греде, гвоздене мотке, комади лима и фурнира, измешали су се и образовали покретљив систем полука који је сваки притисак преносио на читаву површину гомиле, и тиме будио покрет на најнеочекиванијим местима. Дешавало се, да се након што коракнем на слободан крај даске, пет метара од мене претећи дигне привиђење од прња што су висиле са кавеза за птице, или страшило од белих савитљивих цеви што су се закачиле на металним страницама кревета (Ajvaz 2004b: 15).

Набрајање одбачених ствари се наставља унедоглед, што детаљима подсећа на Переков опис садржаја подрума станара зграде из улице Симон–Крибелије. „Ствари које су потицале из различитих светова, на депонији су биле повезане новим пријатељствима: прошивен капут, модни хит претпрошле сезоне нежно грли црнобели телевизор Манес из педесетих година“ (исто, 16–17). Поменути

предмети оживљавају пред њим, и својим садржајима, неком давном наменом, бојама или облицима, комуницирају са посетиоцем који их је „пробудио“. Дакле, Пошто му се у стопало зарио предмет који му, свакако, на тај начин скреће пажњу на себе, Приповедач га пажљиво посматра и описује као некакав знак направљен од дрвета, зелене боје, за који није могао да претпостави шта значи, ни каква му је намена. Из читаве описане сцене у роману, стиче се утисак да се овим случајем, депонија на неки начин обраћа Приповедачу, да га упућује на неке садржаје који му испочетка нису јасни и разумљиви. Раздражен повредом, али и бесмислом предмета, он покушава да му да нека значења и одгонетне његову сврху. У тексту романа се подробно приказује размишљање Приповедача о функцији пронађеног предмета (с тим што не знамо да ли је Приповедач пронашао предмет или предмет њега), у вези са чиме настају најфантастичнија решења и приче уз њих. Уз текст је дат чак и цртеж замишљеног предмета у два различита положаја.

Интересантним се чини, како проналажењем различитих објашњења о могућој функцији, својствима и значењу мистериозног предмета, Приповедач мења простор тумачења (трагање за могућим значењима), што га са депоније, барем у мислима, одводи на различита места: „Негде испод града, десетак или чак и сто метара испод најдубљег тунела метроа, скрива се дивовска шупљина чије дно испуњава велико подземно језеро у коме живи тајни Левијатан или Годзила; у подруму неке куће, могло би да се скрива тајно степениште иза неупадљивих закључаних врата, што се завршава на обали подземног језера“ (исто, 20).

Идеја о спуштању у највеће дубине подземља, у хтонски свет, могла би да се припише Ајвазовој жељи да испита најдубље корене властитог бића, прапочетка сваког мишљења и индивидуалног преображаја, које очигледно тражи у подсвести (како властитој, тако и колективној). Довођење у везу знака са језером, требало би да упути на Приповедачев наум, да у тој општој матрици, пронађе одговарајући архетип којим би расветлио појам или представу предмета који се нашао пред њим.

Данијела Ходрова проналази узајамну сличност депонија са складиштима која се огледа у фрагментарности и хетерогености њиховог садржаја; шта више, о томе већ смо говорили у вези са представљањем унутрашњости антикваријата, које им списатељица придружује у линеарној топографији. Према Ходровој, складишта представљају дивљи текст, дивљи колаж свакодневице са њеном пролазношћу, падом у љубриште прошлости (Hodrová 2006: 130). Опис ова два

амбијента, специфичне егзистенције града, и у граду, на овом су месту хиперболизована и гротескна.

Михал Ајваз сматра да су складишта места која измичу једнозначном одређењу, и која технички свет преводе на ствари; она припадају ироничним просторима технике у коме могу настајати мисли и дела која превазилазе владајућу синтаксу техничког света (Ајваз 2006b: 102). Као илустрацију својих становишта, Ајваз наводи књижевно остварење Вилијема Гибсона у чијим романима су стоваришта, ђубришта, или којекакве гомиле отпада, примењена кулиса којој се он стално враћа.⁷² Њихов изглед открива, да одсуство функције не значи празнину; одслужени предмети не ћуте, већ издишу хаотична поља могућих повезаности. Сметишта са привидно мртвим предметима постају место настанка сабласног посмртног живота, својеврсних бизарних снова технике (исто, 103). Управо се у наведеним речима проналази одлично објашење сцене описа депоније по којој се креће Приповедач у *Пустим улицама*, или опис стоваришта и жена од папира које оживљавају заједно са огромним псом, у Арноштевој приповеци *Ноћна слова* (исто у *Пустим улицама*).

Пусто складиште за Ајваза поседује нарочиту магију коју на својим платнима дочарава Ђорђо де Кирико. У свом роману *Пут на југ*, Ајваз приказује стовариште као кулису за врсту шаховске игре у којој учествују његови јунаци. Пошто су у позоришту присуствовали сцени убиства, многи гледаоци крећу у потрагу за починиоцем, који нестаје иза сцене. Део публике, потом, журно излази из позоришта како би се дао у потрагу за убицом једног од посетилаца представе, што се види у следећој сцени:

Простор иза оgrade су нове жичане и дрвене оgrade делиле на мање квадрате, тако да смо могли да пролазимо кроз читав простор, као да се радило о огромној шаховској табли. Показало се, да у свакој огради има рупа тако да смо могли да пролазимо кроз читав простор, са једног поља на друго као да смо покретне фигуре у некој лудој игри. Лутао сам у том простору са осталима скоро читав сат (Ајваз 2008a: 31).

Периферија је позив у авантуру, напуштање установљеног реда и постојећих правила, она обилује непредвидивим догађањима; Приповедачу приређује изненађења, обећава занимљивости, демистификује центар града као локацију где се могу пронаћи одговори на тајне које су пред њим неочекивано искрсле.

⁷² Наведени опис елемената Гибсонове поетике научно-фантастичне прозе, нарочито је приметан у роману *Неуромант*.

“Коначно и Мартин Хајдегер каже да се у новом времену у некаквом складишту променила читава Земља, ствари и предели су престали да буду постављени у живе силе земље и света, занемели су, и постали пука успавана посуда потенцијалне енергије која само чека на своје ослобађање” (Ајваз 2006b: 102). Овај цитат подсећа управо на део у Ајвазовом роману *Празне улице*, када портир саопштава Приповедачу невероватну причу о настанку космоса из грознице (Ајваз 2004b: 193). Поетично посматрано, функцијом коју је могуће приписати депонијама и складиштима у Ајвазовој прози, могло би се рећи, да је поредак уистину произашао из хаоса, из обиља хетерогених елемената, које Приповедач слаже као делове исте слагалице.

О градовима и лавиринтима

У вези са одређењем Ајвазове поетике романа, у претходном поглављу смо издвојили архетип путовања као својеврсну матрицу заједничку свим његовим белетристичким остварењима. Надовезујући се на становишта која се односе на начин кретања јунака, изречена на том месту, било да он путује конкретно (кроз један град или кроз свет), или метафорично (када се путовање јунака тумачи као пут у средиште бића), можемо приметити, да и након прегледа дијалектике отвореног и затвореног простора, бесциљност јунаковог пута, његово наилажење на обиље информација и странпутица, упућује читаоца да се ради о врсти лавиринта у простору у коме се обоје налазе (и јунак, и сâм читалац). Пандан таквој врсти кретања, односно читања, препознали смо у Борхесовој збирци прича *Алеф*. Сви упути или информације, које читамо како код Борхеса, тако и код Ајваза, налазе се комплексно испреплетани у интертекстуалној мрежи која би на крају, ипак требало да разреши метафизичку загонетку света и бића, коју код Борхеса препознајемо у виду алузије на „душу света“ или универзалну есенцију свега живог; ова идеја се очитује кроз мотиве „алефа“ или тачке у којој се сажима универзум, која је уједно и место где се преклапају идентитети више различитих људи у једну особу, док је време замрзнуто, не мења се, нити протиче. Слична размишљања препознајемо и у Ајвазовим тврдњама, изреченим у вези са метаморфозама града. У њима Ајваз демантује могућност стамености града, трајност његових облика и величине, у вези са чиме се буди сумња у оно што је стварно, а шта фантазмагорија посматрача који перцептуално конституише свет.

Ајваз каже, да град који сматрамо за могућ, у стварности није чиста могућност. То је могућност која је спојена са стварношћу која се мења; у тренутку када се стварност, која је њена основа, промени, и када се на тај начин одвоји од дотадашњих могућности, промениће се и могућност која је преживела своју стварност, и то у немогућу слику; и пошто свет могућности временом протиче и не може да се затвори у тачку присутности, већ је тај свет увек прелаз ка немогућности, он са том немогућношћу бива спојен. У времену постоје само прелазни; и стога се могућност и немогућност прожимају, а чиста могућност је једнака илузија као чиста стварност (Ајваз 2006а: 22).

Кретање читаоца кроз Ајвазове романе, као и Ајвазових јунака кроз простор града, умногоме подсећа на замршену стазу непрегледног лавиринта, који дезоријентише, збуњује и заводи субјекта у своје дубине. Борхес у причи „Бесмртник“ каже да: „Лавиринт јесте здање саграђено да збуни људе; његов тлоцрт, тако издашних симетрија, замишљен је у ту сврху“ (Borges 2004: 10). Лавиринт је истовремено и „Астерионов дом“, једнако широм света чувено архитектонско здање, јер у њему обитава немањ која прождире људе. То је грађевина у којој је гнусно створење сакривено од света, и свет спасен његове гнусобе, али како Борхес примећује: „Грађевина јесте величине света; тачније, она је свет“ (Borges 2004: 43).

Зато можемо да приметимо, како путовање кроз град, представљен Ајвазовом прозом, његово разоткривање и демистификација кроз анализу дијалектике унутрашњег и спољашњег простора, не говори много о широј слици града са једног општег становишта посматрача, који не мора увек да се креће укорак са Ајвазовим Приповедачем, већ самостално може да искорачи из романа, установљених путања. Кроз нову перспективу, читање Ајвазове белетристичке прозе, увек изнова открива скривене детаље који би помном читаоцу промакли, уколико би се концентрисао само на иманентни приступ у анализи градског текста. Дакле, осим детаља везаних за опис отвореног (спољашњег) и затвореног (унутрашњег) простора кроз који се Приповедач креће, занимљиво је да се низање градова (у Ајвазовој белетристичкој прози), некада уочљиво понавља (осим када је локација субјекта искључиво смештена у Праг, као што смо на пар места већ приметили). Најизразитији пример таквог приповедачког поступка (у коме се и актери из главног приповедног тока померају из Прага и путују кроз различите градове, као и јунаци из њихових

романа), уочљив је у прози *Пут на југ*. Ово Ајвазово дело има веома занимљиву наратолошку структуру, у коме се премештање јунака кроз простор, односно путовање у различите градове, може пратити као својеврсно кретање кроз лавиринт у потрази за, нигде конкретно дефинисаним и именованим, циљем. Описивање градова које јунаци притом обилазе, умногоме подсећа на Ајвазову прозу *Педесет и пет градова*. Наиме, паралела коју препознајемо између *Пута на југ* и наведене прозе је та, да се кроз истраживање градова увек ради о универзалној метафизичкој енергији која се не види, већ коју јунаци треба да осете посебним подешавањем унутрашњих чула на фреквенцију коју сваки град индивидуално емитује. Ту су разноврсни мириси, укуси, боје, облици, који заједно сачињавају текст неког града, који се путнику обраћају својим универзалним језиком, а његовим тачним дешифровањем, лавиринт улица и путева који често никуда не воде, отвара се пред путницима–истраживачима.

У роману *Пут на југ*, затичемо двојицу јунака који се налазе и упознају у Лоутру на Криту. Обојица су из Прага, при чему један од њих (Мартин) саопштава оном другом (Приповедач), своје мотиве путовања, а потом детаљно описује сваки од градова који је на свом путу до Лоутра, обишао. Оно што је у Ајвазовом роману притом симболично наглашено, јесте да је сâм сусрет Мартина са Приповедачем смештен на Криту, острву на коме се налази један од најчувенијих лавирината у митологији света – Кнососу (чија је архитектура приписана једном од најлегендарнијих неимара старог света – Дедалусу). Мартинова прича, је његово субјективно мапирање Европе, њених престоница и великих градова кроз које пролази. Полазна тачка на његовом путу ка југу је Праг, после кога је уследио низ кроз Братиславу, Будимпешту, Љубљану, Пулу, Сан Бенедето, Рим, Миконос, Ханију, па до Лоутра, који се ту не завршава, већ се неизвесно наставља даље, ка најјужнијој тачки Европе – Гавдосу.

Док своје јунаке смешта у различите градове, Ајваз води нарочито пажњу и на одређене делове града које увек наводи, а чија имена могу да буду и својеврсни знакови, и орјентири у урбаном простору. У овом роману конкретно, у Прагу се спомиње парк – Летна, у Братислави, јунаци који путују – Мартин и Кристина, седе у кафани *Корзо* на углу Хвјездослављевог и Рибљег трга, у чијој близини посматрају Дунав како тече. У Будимпешти се наглашава четврт – Визиварош, али се спомиње и да јунаци седе у Халаш башти, одакле посматрају – опет Дунав. У Љубљани је поменуто Хрибарјево набрежје (једнако се детаљно

наводи кретање јунака по Љубљани – преко Конгресног трга, одакле одлазе у Јамникарову улицу, итд.), те се између осталог, још једном спомиње и Рибљи трг, где јунаци пију еспресо.

Мартин свуда помно прати амбијент у коме се налази, и увек има времена за контемплацију о дрвећу, улици, реци, фасади зграда, клупама у парку и осталим ситницама. Оно што је при томе уочљиво, јесте сличан начин на који доживљава и описује тај простор. На пример, док борави у Будимпешти, Мартин говори о Рибарској башти, у Љубљани о Рибарском тргу. У Пули се спомиње једино *Caffe Weiner*, док сâм град није детаљније представљен, јер је Мартин ту био у потрази за гуменим бомбонама са знаком шкољке, при чему он лично коментарише, како је у Пули видео само минимаркете. До Сан Бенедета јунаци путују кроз Трст, да би се потом упутили ка Риму.⁷³ После уморног и исцрпљујућег лутања кроз европске градове, Мартин размишља о циљу властитог путовања:

[...] наставио сам да путујем јер сам желео да будем близу ње (Кристине) – и вероватно због возова, дневних и ноћних, које сам одмалена волео, због сненог божанства вагона. Али, стално сам све више ослушкивао тихи шапат којим су се оглашавали градови, и који сам први пут чуо у Братислави на Хвјездослављевом тргу. После неког времена, схватио сам, да сви гласови градова шапућу једну исту ствар – они говоре о југу, и о мору (Ајваз 2008а: 421).

До овог дела пута, било је уочљиво да се мотив Рибљег трга (улице, кеја, баште или слично) понавља у неколико градова, као и да јунаци посматрају реку, најпре Дунав, а потом Љубљаницу. Присуство реке у Мартиновој приповести може се читати као константни проток, пут који се не зауставља, већ метафизички циркулише кроз универзум; река је тезејска нит која путнику помаже да не залута. Према његовом опажању и констатацији, у Љубљани простором влада река:

[...] посматрао сам мутну површину Љубљанице; потом сам подигао поглед, и њиме сам лутао по обалама, све до оближњег места где су се крај окуке реке, прочеља кућа готово спајала на обе

⁷³ Осим што је на основном приповедном нивоу списак градова и њихових четврти прилично импозантан, за њим не заостају ни градови који се спомињу у споредним приповедним линијама. Између осталог, у роману се наводе: у Мексику – Којасан, Чапултепек, Мексико Сити (у оквиру овог града важна је Аламеда), у Америци – Сан Франциско, Бостон (важна је река Чарлс, као и кретање јунака кроз делове града као што су – Меморијал Драјв, Харвардски мост и Кембриџ), потом следе Њујорк, Гран Кањон, Њу Орлеанс, Александрија, Чељабинск, у Европи поново Беч, Берлин (у коме је акцентована авенија Курфирстендам, а потом и Кројцберг), Манчестер, итд. Бескрајан низ градова, присутан на секундарним приповедним нивоима, говори више о локацији јунака, као и о њиховом константном кретању, него што је пажња, било ког од приповедача, упућена самом граду и његовом истраживању. Смењивање градова, сведочи о динамичном и неизвесном животу тих јунака.

обале, мењајући на тај начин простор изнад реке у светлу свечану дворану; и видео сам да је река, која је у поређењу са Дунавом у Будимпешти, изгледала тако неприметно, овде владала околним простором једнако моћно као и он, само на финији, скривенији, и на можда, делотворнији начин [...] Било је то чудно, да и она, као и Дунав, издише мир у простор – али био је то мир испуњен тајном блатњаве дубине и неодређене претње. И питао сам се, да ли је мир, дражест и пријатност градских простора који су се отварао као предусретљиве дворане, и бранили нас од туге удаљеног хоризонта, само одбрана од тамног, блатњавог даха реке (Ајваз 2008а: 361).

У Риму се једнако истиче мотив реке Тибера, а јунаци посећују делове града као што су Трастевере и Ђаникола. Колико је мотив лавиринта, притом, присутан у Мартиновом кретању кроз простор, и колико је он способан да дешифрује говор којим му се градови обраћају, може се илустративно приказати управо на примеру његовог боравка у Риму, а потом и на Миконосу.

У анализи топографије у књижевном делу, Здењек Хрбата каже, да је Рим још од ренесансе, представљао антички уџбеник због присуства бројних рушевина и очуваних древних грађевина, у вези са којима се подстиче конфронтација прошлости и садашњости града, као и научна реконструкција античког Рима; међутим, хуманистима је од савремене топографије рушевина, био важнији дух минулих времена који је на њима очуван (Hrbata 2005: 401). Коначно, и романтичаре привлаче рушевине града, а њихов *modus vivendi* је непрестано лутање и истраживање, што се једнако препознаје и код свих поменутих Ајвазових јунака, који помало, као езотеричари, лутају кроз улице града, тражећи у њему супротности, негујући властите халуцинације, како би се осећали још усамљеније и несхватљивије. Здењек Хрбата закључује да, због расположења и схватања таквих јунака, и добро познати град постаје лавиринт, место тражења, необичности и чуда, где бизарно замењује питорескно. Тако настаје магијски град са магијским улицама, јер улице више нису артерије којима се спајају супротни крајеви и омогућава брз проток (исто, 401).

За Данијелу Ходрову лавиринт је врста теста који јунак треба да прође у иницијацијским текстовима. Лавиринтска зграда, подземни лавиринт или цео град као лавиринт, Ходрова тумачи као пролаз из једног света у други (из профаног у сакрално), из светла у таму, из живота у смрт, из садашњости у прошлост, или супротно томе – из таме у светло, из смрти у живот, из прошлости у садашњост – из једне фазе развоја индивидуе у следећу (Hodrová 2006: 279/280). Са феноменолошког становишта и Иван Хавел, говорећи о граду као о лавиринту, каже да се његова доступност може разумети и као апстрактна егзистенција

повезаних трајекторија потенцијалног покрета (Havel 2004: 171). Дакле, Хавел о кретању кроз град, и савладавању препрека у њему, говори оперишући појмом индивидуалне доступности, чије се поље деловања стално мења. То заправо значи, да уколико се субјект нађе у лавиринту (граду) који не познаје, он може да развуче хоризонт доступности само до најближе околине, само дотле, докле може да види. Уколико се буде кретао кроз лавиринт, тај хоризонт ће му се постепено ширити, и обухватати шири део лавиринта (уз претпоставку просторног сећања),⁷⁴ у вези са чиме се шири и његово поље доступности (које ће се променити приликом сваког преласка на друго место) (исто, 173).

Изречено становиште се може применити и у вези са анализом лавиринта који се препознаје у књижевном тексту. На пример, као што смо раније напоменули, изласком из стана Приповедач прелази праг, пролази кроз капију, кроз лавиринтску кућу или град, чиме се мења начин његовог посматрања простора, времена, живота и средине (односно поље његове индивидуалне доступности). Пут у “други град” који тражи Ајвазов Приповедач (било у истоименом првом роману или каснијим текстовима), води ка скривеном “извору облика нашег света”, у град чије средиште је почетак (што је закључак до ког се долази читањем романа *Други град* на пример). Препознавањем другачијег света који постоји мимо нашег знања или свесности, „не проналази се неки други град у свету, већ *другачији* поглед на град, *другачије* стање нашег ја“ (Hodrová 2006: 376).

Велики булевари и тргови се, у опису сценографије града, појављују као позоришна сцена, у шта смо се већ уверили приказом из романа *Други град*, кроз чије улице плови прекоокеански брод, или по чијим трговима наступају машкаре из паралелног света; све те сцене могу да се трансформирају у магијско и митско разоткривање, где препознајемо мотиве сусрета јунака са судбинском љубављу, животним позивом, или пак са смрћу (што је заправо и била судбина Томаша, једног од главних протагониста романа *Пут на југ*).

Све шаренило и живост на коју наилазе Ајвазови јунаци у својим путевима по граду, упућује на постојање својеврсног језика града којим се његова просторност обраћа тим јунацима. Управо у прози *Педесет пет градова*, Ајваз износи становиште по коме настанак и егзистенција града зависе од говора којим

⁷⁴ О сећању у простору (просторном сећању) говори и Ајваз у есеју *Сусрет с телом*.

се град обраћа било путнику–пешаку који је кренуо у самостално истраживање или необавезну шетњу, било сталним становницима. То значи, да град мора да пронађе језик који ће сâм да постане, јер како писац даље каже:

Град без језика је град без реда и поретка, и не може да понуди никакав модел организације. С друге стране пак, град се не би потчинио никаквом принципу организације, ако би неко споља желео да му је наметне [...] Хроничари су испустили прво нејасно мноштво речи, и распрострли су компликоване и рупичасте мреже синтаксе у лавиринтски простор града. Образац градског простора и путања реченица се уобличавају игром узајамних позива, град се организује у одговорима на синтаксу језика, а језик се конституисао у одговорима на нацрт града, док се истовремено није родила приповест о граду, и сâм град. Речи су просветлеле град дајући му смисао, а простор града је дао смисао речима [...] Солидан и целокупан поредак је пак настао из игре речи и простора у коме је било доста случајности, смисао је настао из гласова речи које су могле да звуче и другачије, и од путања путева које су могле да воде и некуда другде (Ајваз 2006а: 57).

Док се креће кроз простор Рима, Мартин чита његов текст, описујући све оно што види, при чему слова, или језик којим се град обраћа овом јунаку, постају најненормалније ствари и предмети који су се нашли на путу његовог погледа. То су били камени портали са бројевима кућа исклесани длетом, високе дрвене жалузине и мале терасе са гвозденом оградом, оштре сенке симса на крову, чак и рубље на узици, затегнуто између суседних кућа. Све побројане ствари су му саопштавале необичну причу исписана на бескрајној ролни текста града. Осим облицима, град се овом јунаку обраћа и мирисима:

Светлосне сене мирно су пловиле у мирису кроз зидове који су се лагано мењали као мелодија у коју су се мешале десетине других јутарњих мириса: мирис пекара, отворених пиљарница и рибљег трга, кроз улице је овамо продирао тежак дах Тибера, а одозго са Ђаникола, капао је мирис пинија чије су се крошње уздизале изнад кровова као viseћа башта из орјенталне бајке. Више нисам морао да размишљам као синоћ, да ли су ме изневерили циљеви с којима сам одлазио из Прага; сада сам говорио, како су сви циљеви увек лажни, да прави циљ увек настаје тек на путу: сретнемо се са њим у некој сумњивој улици где смо грешком залутали; у обзир сам узео чак, да би циљ мог пута, могли да буду изабрани тренуци у јутарњем Трастеверу (Ајваз 2008а: 444).

У издвојеном цитату препознаје се јунаково, стално присутно, размишљање о циљу путовања, али и издвајање писма у простору, где се понавља мотив реке и рибљег трга (четврти пут пут после Братиславе, Будимпеште, Љубљане), сада евоциран мирисима града. Осим што се текст града „чита“ са његових фасада и многих различитих облика, потом чулом мириса, Мартин посматра зидове кућа у Риму као сликарско платно својих омиљених сликара: “Мрље испечене на сунцу и

кишом умивене и простране површине са много нијанси цинобера и гримиза, чиниле су се лепшим од слика Кандинског, Клеа и Полока и свих осталих омиљених сликара; изгледало ми је, као да посматрам најлепшу галерију света, и био сам срећан што туда могу да ходам” (исто, 443).

Мартиново лутање кроз Рим, резултира субјективним осећајем, да ће успети да прочита велики текст који је исписан по зидовима зграда, писмом, састављеним од мрља и сенки. Међутим, када то универзално писмо остаје „немо“ пред посматрачем, Мартин наставља своје импресионистичко доживљавање света путовањем ка југу, и посетом Миконосу. На овом грчком острву, он затиче јединствену архитектуру која га поново подсећа на лавиринт, умногоме различит ономе кроз који је лутао у Риму; јер док у Риму пролази улицама кроз чије је зидове „избијала срећна фамилијарност унутрашњости“, на Миконосу зидови нису били подигнути да би оградиле унутрашњи простор, већ су се у маси белог камена „одједном отвориле шупљине које су потом населили људи“. И управо на овом месту, у извесној форми, долази до синтетисања свих утисака који су градови оставили на Мартина; као да је уз бескрајну узајамну различитост која их је издвајала међусобно, постојала нека заједничка нит помоћу које се сви могли да се поистовете и претворе у једну велику целину – фантастични град лавиринт. О томе читамо из Мартинове интроспекције:

Мислио сам на лавиринт миконоске Хоре и на то, како са осталим градовима кроз које смо пропутовали, већ сада почиње да се стапа у један фантастичан град, за који сам знао да ће живети у мом сећању својим властитим животом, и био сам радознао, са чиме ћу се све сусрести на његовим улицама. Тај град је настао из сећања на братиславски трг што је дрхтао од слатког умора после лета које се ближило крају, успомене на уличице и степеништа на Визиварошу [...] на љубљанска три моста где се зауставила карневалска поворка лампи, на стрме улице Пуле кроз које је дувао луди ветар, на Трастевере који се буди на јутарњем сунцу. А нацрт овог града сећања, већ је отварао нове, ал’ ипак однекуд блиско познате путеве, слутио сам, да ће се у његовом простору родити нове мисли и осећаји, нови гестови, нови начини како да се уђе у свет, како да се обрати људима, како да се у руку узму предмети, и како допустити погледу да лута по њиховим обрисима и мрљама њихових површина, како продрети у њихову структуру, знао сам, да ће се у његовом простору променити и моја докторска дисертација и да ће му наликовати. Рекох себи, да ћу поново морати да се родим у простору овог града (Ајваз 2008а: 460).

Управо се из ових Мартинових речи разуме да књижевни јунаци, заправо, настају из даха улица града, да су рођени и обликовани урбаним простором, али да тај простор није неко конкретно место, већ да се ради о универзалном граду

који Ајвазови ликови носе у себи. Ево где препознајемо Борхесову констатацију да је „лабиринт величине света“, односно, да је читав свет универзални лабиринт. Хрбата нешто слично говори о такозваним митским или архаичним градовима, који се распростиру усред света, и представљају рефлексiju небеског поретка, а у неким случајевима и слике духовних средишта (сви заједно би могли да представљају различите етапе путовања кроз један исти лабиринт). Својом структуром и оријентацијом, главни градови, међу којима Хрбата илустративно наводи Рим и Пекинг, представљају средиште царства изграђено у облику коцке.⁷⁵ Он потом објашњава, да је у средњем веку било распрострањено мишљење, како се симболиком града обухватају два регистра којима се поларизују два света. Према овом мишљењу, човек је доживљаван као ходочасник између два града: округа „доле“ и округа „горе“ – седишта блажених (исти размештај постоји између аутохтоног становништва на Острву, и досељеника из Европе у роману *Златно доба*). Ходрова, притом подсећа, да је град знак, управо као “велика загонетна животиња”. Његов облик настаје из “усковитлавања ништавила”, али одмах у следећој фази се чврст облик враћа у безобличје. Настајање текста града “вртложењем ништавила” и распуштањем његовог облика у тренутку када је облик постигао своју тврдоћу, управо је филозофски, алхемијски процес својеврсно Велико Дело. Ајваз у тексту и текстом, током приповедања, гради читаве “филозофске градове” (Hodrová 2006: 295). Но, уколико град као развијен симбол садржи тему усмеравања, смисла живота или иницијације, тиме се отвара пролаз како у књижевном оквиру у најширем смислу речи, тако и у просторној слици егзистенције и есенције, живота и сна, стваралаштва и чежње, истиче Хрбата (Hrbata 2005: 400). Један од примера којим овај теоретичар илуструје своја становишта је роман *Невидљиви градови*⁷⁶ (*Le città invisibili* 1972) Итала Калвина, чији назив упућује на непостојећи референт, односно одсуство града.

⁷⁵ Облик града носи неку дубљу симболику у себи, па се тако каже, да традиционално четвороугаони облик градова, према геометријском моделу, симболизује стабилност супротно округлим шаторима или номадским логорима – што је симбол покрета. Зато је небески Јерусалим представљен у квадратном облику (Hrbata 2005: 400).

⁷⁶ Да ли су градови невидљиви јер су плод људске маште, или их невидљивим чине карактеристике које измичу људском оку? То су детаљи на које, као посматрачи, не обраћамо пажњу, нпр. на однос између људи – становника града, начин на који ходају и куда управљају свој поглед; то може да буде пластика у архитектури града, симболи на фасадама, или пак њихово огледање у води (површини воде – језера, реке, мора), или на своду. Опис сваког града понаособ, садржи личну рефлексiju посматрача, било да се она огледа на небу, земљи или под земљом.

Калвинова књига је својеврсни поетски дијалог са документарном прозом Марка Пола која извештава о његовим трговачким путовањима по егзотичним земљама далеког истока, обједињеним под називом *Милион*. Владимир Хоршки ово Калвиново дело види као слику модерног света кроз чији је лавиринт потребно да се пробије, како би људство постигло хармоничан однос са појединцем, друштвом и природом. То је вероватно разлог због кога Калвино осећа потребу да тај лавиринт што детаљније „мапира“ (Ноћку 2007: 117).

Ово Калвиново мапирање простора кроз сећање, Ајваз такође понавља у својој краткој прози *Педесет пет градова*, састављеној као својеврсни дијалог или рефлексija у односу на поменуто дело Итала Калвина (*Невидљиви градови*), и представља списак градова о којима Марко Поло извештава Кублај кана. У прози Марка Пола *Милион*, проналази се списак градова које венецијански трговац обилази почев од обала Леванта, па потом кроз читаву Азију, њене централне и северне делове, обухватајући при томе Русију, и Индокину на југу, са свим острвима која се налазе у Индијском океану уз приобаље Индије. Дакле, тих градова у Половом списку има много више него што их сагледава Итало Калвино, односно сâм Ајваз.

У субјективном читању путописне прозе Марка Пола, Калвино даје јединствену метафизичку реплику путовања у „невидљиве градове“. Као што венецијански трговац описује град за градом који се ређају један за другим као ниске бисера, описујући у вези са сваким само оно што је трговачком оку важно и занимљиво,⁷⁷ тако и Калвино описује градове у вези са оним што смо проживели, чему се надамо, шта смо успут опазили, запамтили и препознали. На овј начин, Калвиново, уз то и Ајвазово путовање, постаје својеврсно мапирање човековог бића кроз лавиринт конфузне и обеспокојавајуће реминисценције, као и фантастичне антиципације будућих путовања и облика простора у којима ће градови запримати свој коначни изглед. У вези са Калвиновим песничким

⁷⁷ Овде се налази разлог због ког истичемо паралелу која постоји између *Пути на југ* и *Педесет пет градова*, будући да и Мартин Приповедачу говори о субјективном виђењу градова кроз које је прошао, као што то чини Марко Поло. Разлика у извештавању ових ликова је у томе, што Поло, како се горе каже, говори о елементима градова који су занимљиви трговцу и светском путнику, док је Мартиново виђење града концентрисано, на унутрашњи лични доживљај, филозофску контемплацију и покушај успостављања дубље комуникације са градом, како би се успешно савладао његов лавиринт. Тиме је лик Мартина и његов опис града много ближи Калвиновом начину представљања урбане средине, у виду путописа кроз сећање, чежње, спомен на мртве и друго.

сликама града, именованим увек неким женским именом (што је поновљени модел у прози *Педесет пет градова*), оживљавају сва човекова чула, те тако градове спознајемо не само видом, већ и кроз мирисе, звукове, додире, премеравањем његових површина сваким кораком који начинимо.

Пратећи семантичку структуру Калвинове књиге *Невидљиви градови*, Ајваз у једанаест поглавља засебно анализира различите перспективе тумачења града, онако како их и Калвино дели. Тако пратимо постојање и развој градова у вези са сећањем, чежњом, знаковима, различитим односима, именима, мртвима, небом, као и у вези са њиховом физичком појавношћу у вези са којом могу бити витки, непрекидни или скривени. У Ајвазовом интертексту препознајемо субјективно читање и анализу Калвиног дела које је једнако настало по узору на средњовековни путопис, али обе књиге засебно (Калвинова и Ајвазова) представљају метафизичко тумачење простора, и набрајање свих могућих начна његовог испуњавања бојама и облицима.

Владимир Хоршки сматра, да се овако изложени мотиви обogaћују новим аспектима, како Марко Поло постепено приповеда о различитим градовима који су названи по женским именима. То су заправо измишљени градови, који уистину не постоје, јер представљају Марково путовање по властитом сећању – они су и врста носталгије и реминисценције на његову родну Венецију, која опет може имати хиљаду лица, колико их може имати „сâм живот у свом трајању (Ноћќу 2007: 117). Хрбата једнако каже да, набројани имагинарни градови о којима Марко Поло прича Кублај Кану, нису релација о неизмерном владаревом царству и бизарној променљивости места, већ су пре „извештај“ о људском памћењу, а једнако о сновима и размишљањима која га прате (Hrbata 2005: 423). Богдан Богдановић из личног искуства сведочи, да архитекта прича о свом животу кроз сећања. То је архитектура лавиринта, анахронично, несинхронизовано, вертикално и хоризонтално кретање истовремено, кроз град, кроз биће, кроз апстрактне појмове љубави, мржње и сличних осећања, кроз детињство, кроз студије, кроз страхове, кроз носталгију (Bogdanović 2011: 92).

Уколико прихватимо да је читавим текстом Калвиновог дела, означена идеја, заправо исти Град нестанка и обнове, пропадања и трајања, онда ово дело читавом својом грађом симболизује непрекидно спирално тражење у једном великом и оштроумно геометризованом простору који је лавиринт света. Код Ајваза у *Путу на југ*, читамо да су „страни градови у које улазимо, најеротичнија,

најзаводљивија бића на свету, нарочито ујутру када устају из постеље” (Ајваз 2008а: 455).

Између осталог, својеврсно размишљање о поређењу структуре града са специфичном грађевинам лавиринта, проналазимо и код Богдановића које, као да се наставља на текстове Калвина и Ајваза. Богдановић говори да је, у многим старим градовима Блиског, Средњег и Далеког истока, “знати пут“ био важан услов, без којег се по граду није могло кретати. Важност упознавања пута могла се и физички, уз разноразна саплитања, осетити и разумети. Међутим, „знати пут“ морало се прихватити и као преносно упутство. У питању је била метафизичка пропозиција која је, не само на Оријенту, већ и на Западу, вековима потхрањивала и дражила многобројне фантазије о непознатом Граду – лавиринту, и о чудесним сазнањима која се у његовом средишту скривају. Ваљало је умети доћи до центра, али и вратити се и изаћи (Bogdanović 1994: 42).

Сналажење по лавиринту света, у коме су градови често део фантазмагорије путника (као што о томе сведоче и неке приповетке Хауарда Лавкрафта – *The Nameless city* и *The Call of Cthulhu* које Ајваз спомиње у свом роману *Пусте улице*), био би готово немогућ, да не постоје уцртани путеви којима су раније ходили одважни пустолови и ходочасници, као и атласи у којима се бележила свака освојена дестинација и преживљена авантура. О необичности таквих извора, чије странице се кадкад вековима стрпљиво испуњавају, некада је могуће прозорљиво предвидети и настанак будућих градова. Сведочанство о томе бележи Калвино у свом роману, говорећи да велики кан који себи у аудијенцију прима Марка Пола, има такав атлас, у коме су уцртани сви градови царства и суседних краљевстава, палата за палатом, улица за улицом, утврђења, реке, мостови, капије, стене. То је атлас у коме поједине мапе представљају читаву земљину куглу са свим океанима и сваки делић света засебно, границе најудаљенијих краљевстава, бродске путеве, контуре обала. Атлас има уцртане градове о којима чак ни Марко, ни географи не знају да постоје, и где се налазе, и у њему су сабрани сви планови свих градова: „оних који уздижу бедеме на чврстим основама, оних који су се променили у рушевине и које је песак прогутао, оних који ће једном постојати на местима где су данас само зечије рупе“ (Calvino 2007: 93). Атлас, притом, има такву способност, да открива изглед града који још увек нема облик ни име. Каталог облика је бесконачан: докле год сваки од њих не пронађе свој град, настајаће непрестано нови. Када облици исцрпе своје варијације и распадне се, то

је почетак краја града. И Богдановић тврди да, у заједничком пројекту настаје град снова, град свих, град за сваког, али његови облици могу брзо да се мењају јер он не постоји, те могу да се доцртавају његови делови или да се бришу (Bogdanović 2011: 200). Ајваз верује, да се обликом града изражава чежња, која од пустиње прави град. Чежња ствара простор града, тако што изваја његове облике које потом прожима; она дуби његове шупљине и размешта равне низове кућа како би створила невидљиве просторе у које ће се угнездити: простори унутар зидова и простори иза угла. Као последица тога, град такође постаје и велика обмана (Ajvaz 2006a: 19).

На тему о судбини града, код Ајваза проналазимо занимљива размишљања о постојању три различита периода града: о првом, он каже да ће бити окончан некаквом катастрофом, којом се уништава поредак града, чврсти изглед грађевина, а стара повезаност свих предмета се урушава у хаотичну гомилу фрагмената које не припадају никаквој целини. Изглед другог града састављен је од нестабилних и незаокружених делова који су били створени из фрагмената оригинално изгубљене целине. Међутим, Ајваз сматра да је овај град истовремено место где се усред хаоса рађа нови поредак, нови период благостања који на крају помаже да настане и трећи град. „После трећег града следе нова столећа пада и нова столећа обнове – а трећи град за све то време постаје први град, његова ера постаје период митског почетка који гарантује поредак за наредни период“ (Ajvaz 2006a: 63).

Овај циклус промена, асоцира на наслов Ајвазовог романа *Златно доба* којим се читаво човечанство подсећа, да постоје периоди падова и поновног уздицања човека, са њим и његових градова, те се тако о коначној судбини града, може судити и на основу непрекидног путовања, субјективних импресија и феноменолошких запажања прашког пешака – да ће град вечно трајати, док год постоје усамљени појединци који ће бити једина животворна снага његових пустих улица. Скептичијег става је Богдановић, који уз човекове стваралачке нагоне, творца града често види – руковођеног и деструктивним силама. Разлог невероватној жељи за „поништавањем“ града, он проналази у контрадикторним осећањима нелагодности и презира према граду, а најпре у страху од града.

Сигурно се може закључити да се иза тих старозаветних пророка, као и иза деструктивне енергије наших предака, прикривао, пре свега, страх од града, страх од непознате појаве и од њене иманентне магијске снаге. У *Илијади* и у причи о Тројанском коњу, дубински слој фабуне, када се

пажљиво одвоји од народски простодушне Хомерове интерпретације, своди се на то, да су и Одисејево лукавство и Енејева мајсторија представљали неку врсту контра–магије, чији је основни циљ био да поништи унутрашње моћи града, и у крајњој линији, да ахајске јунаке ослободи страха од непознатих чини зидова гордог Илиона (Bogdanović 1994: 15).

Веза између Богдановића и Ајваза, препознаје се у њиховом радовању нечему што су само они препознали у простору у коме други не виде ништа, или ништа нарочито. Једнако им је заједничко уверење, да град најпре настаје као фантазија у уму, потом, ту је страст и одушевљење властитим проналаском, али и лично интервенисање у облике који су им се нашли на путу. О томе говори Богдановић када проучава архитектуру античке Атине чије делове, барем на слици, расклапа, како би их по свом замишљеном обрасцу, поново спојио у новом поретку и субјективној визији. Једнако као и у Брскову, и овде му се чини, али сада само имагинарно, да је пронашао нешто што је под земљом скривено од погледа, дубоко испод Партенона, да је он лично видео хекатомпедон (односно ону старију и древнију грађевину која је претходила постојећем здању на Акропољу), као што ће сличне грађевине видети, или барем измислити Ајвазови приповедачи (у *Пустим улицама* када је чувар причао причу о храму у џунгли Авганистана, у *Тиркизном орлу* читав град се налази у гротлу угашеног вулкана – пећине). Идеја за расцепкавањем, расклапањем и демонтажом објеката и њиховом поновном реконструкцијом (што Богдановић чини у својим фантазијама са грчким Акропољем који смешта на различита острва), он преузима од свог имагинарног пријатеља Шинкела.⁷⁸ Сличну демонтажу града, и поновно склапање његових четврти препознајемо у Ајвазовом роману *Луксембушки парк* у вези са Вадимовим пројектом реплицирања улице и дела Париза у коме живи његова љубав, на неком пустом острву у Карипском мору.

Овим наизменичним интертекстуалним упливима у представљању и анализи Ајвазових градова и бескрајног лавиринта који они узајамно сачињавају, настојимо да установимо да је функција лавиринта та, да нешто сакрије и чува. Ово је и Хрбатина тврдња, којом он жели да покаже лавиринт као простор лутања и тапкања, варке и исправног пута–смера и непрестаних враћања на исто. Пут кроз лавиринт је пут кроз таму, пут назад и излаз из лавиринта, уколико у модерном лавиринту уопште постоји излаз, и одвија се у значењу светла

⁷⁸ Београдски архитекта притом мисли на Карла Фридриха Шинкела (1781–1841), чувеног пруског архитекту из периода романтизма, који је био и сликар, урбаниста и дизајнер намештаја.

(трансформисаног ја) откривеног, објављеног у дневном светлу (Hrbata 2005: 424). Свестан постојања тајне скривене у простору око њега, Ајвазов Приповедач се дакле, предаје сталном лутању и трагању, а да често не планира неки организованији вид потраге. Ајваз верује, да је архетип којим се изражава божански поредак, организована шема према којој је лавиринтски нацрт града настао као пројекција овог обрасца у несавршеној материји стварности; или је архетип непредвидива збрка улица и геометријских облика који су настали тек касније, из настојања да се та збрка поједностави (Ајваз 2006а: 73).

Представљање града у Ајвазовој прози, пишчевог погледа на настанак града, његов облик и структуру, његове вишедимензионалне светове, сталне промене и коначну судбину, може се довршити становиштима којима смо и приказали урбани простор – перцептуалним конституисањем простора. Јер сâм Ајваз каже да град није само сплет разговора, већ мрежа погледа коју ткају очи пешака што пролазе улицом (исто, 40):

Поглед који је заточеник готове синтаксе смисла, непрестано тражи пукотине кроз које би продро у унутрашњост простора, завирује кроз кључаонице, а тамо где зидови остају непрозирни, на њиховој површини тражи барем писмо упута ка унутрашњости. Све то продирање у интиму иза високих зидова станишта, у спаваће собе помоћу телеобјектива или подмићивања, у вези је са чињеницом, да је око престало да буде орган који посматра биће унутрашњости, и да онај који гледа, заправо, има потребу да побегне из површног света, иако је свет дводимензионалних кулиса иза ког се скрива празнина, изградио сâм својим погледом. За такав је поглед, стварност прожета празнином, и скрива бесконачно мноштво шупљина и рупа у које се поглед, у сваком тренутку може удубити; стварност се преображава у компликовани лавиринт, у коме је оку, непрестано потребна водиља у облику готове синтаксе света (Ајваз 2003b: 75).

3.3. ЕГЗОТИЧНИ ПРОСТОР

Иако је урбана средина превладавајући амбијент сваке Ајвазове романескне приповести, као њој изразита супротност, у појединим делима се појављује егзотични простор, којим се монотонија градског амбијента разбија, и уноси динамичност у приповедни ток романа. Идеја о спајању изразито градских мотива прашких улица са егзотичним простором, препознаје се још у Ајвазовој збирци песама, о чему је већ било речи (стр. 160), у вези са набрајањем источњачких

мотива који се појављују у стиховима, као што су – Хималаји, Непал, Малаја, тигар, џунгла, статуа Буда. Фантастичним елементима, којима се централноевропски град спаја са удаљеним азијским пространством, религијом и култовима, открива се постојање егзотичног (двоструког) града са његова два лица – видљивим и невидљивим, подземним и надземним, профаним и сакралним. Један од илустративних примера читамо у песми „Pták“ („Птица“), у којој се открива коегзистенција две природе града – урбане и егзотичне.

Губим свест

и чини ми се, да Вацлавски трг обрастао је непроходном прашумом,
да у ноћи лежим крај подножја споменика светог Вацлава,
кроз прећу грана и лијана просијава неон Модне куће
чије светло се рефлектује, на палме влажним листовима (Ајваз 2012b: 32).

Атрибути дивљине, мрачног и неистраженог простора, уносе мистерију у перцепцију наизглед познатог града. Но, осим што се на овај начин реални елементи преплићу са фантастичним, као што је било видљиво у вези са анализом романа *Други град*,⁷⁹ у Ајвазовој прози је присутан и само егзотичан простор који се не меша са градском средином, осим што се одговарајућим мотивима у извесној мери, ове две средине узајамно преплићу. Егзотични амбијент је тема *per se* у новели *Бели мрави*, романима *Златно доба* и *Луксембушки парк*, и делимично у *Пустим улицама* и *Путу на југ* (у споредним приповедним нивоима). У овим делима се као егзотична средина засебно препознају острво, морско дно, гротло вулкана и џунгла, које детаљније издвајамо и анализирамо у овом поглављу.

У опису карактеристика егзотичног простора, Здењек Хрбата наводи да се француским придевом „exotique“,⁸⁰ на архаичан начин означава нешто што не припада западној цивилизацији, док се у савременој употреби, односи на све што потиче из удаљених и топлих (тропских) крајева. Представљен у форми путописа – егзотизам може да има ноетички или супротно томе, нереалан карактер, у смислу, да када описује и информише о удаљеним, тропским крајевима, аутор путописа може и да ствара представе (односно да их измишља). Ерудиција или

⁷⁹ Као што Ходрова примећује, у урбаним текстовима 20. века, град је често описиван као џунгла. У Ајвазовом *Другом граду* присутна је метафора града–џунгле, која већ представља *locus communis* велеградског текста, њеног примарног, једнозначног, углавном негативног значења (Hodrová 2006: 62).

⁸⁰ Овај појам се до 18. века сусреће веома ретко.

консултовање научних извора у измишљеним путописима (као што је онај који срећемо у *Златном добу*) може да има споредну улогу у стварности, она је ту само материјал за књижевност. Писац се не труди око реалистичке кохезије, његов је циљ да запањи читаоца, да на њега делује утиском прости, али надасве хармоничне средине која умногоме подсећа на рајску средину (Hrbata 2005: 473).

3.3.1. Острво и морско дно

Тема дијалектике егзотичне (рајске) средине са урбаним амбијентом Прага, представљена је у Ајвазовом роману, симболичног назива – *Златно доба*. О значењу синтагме из наслова овог романа, говорили смо у вези са топосом пута којим смо илустровали кретање Ајвазовог Приповедача кроз простор. У фиктивном путопису (чијем писању се посвећује сад када поново живи у Прагу), Приповедач говори о свом путовању на необично острво које смешта у Атлантски океан у зони Северног повратника, између Зеленортских и Канарских острва. Опис острва је представљен као синтеза онога што Приповедач види на мапи која се налази испред њега у садашњем времену када пише путопис, и реминисценције првог путовања на то острво. Приказ егзотичне средине на острву сличан је многобројним изворима (којима се писац вероватно инспирисао) на сличну тему у којима је предмет истраживања и представе нека митска земља, неретко утопијских карактеристика, као што је Атлантида.⁸¹ Шта више, смештање острва у конкретно наведен простор, умногоме подсећа на запис оца Атанасијуса Кирхера (1665) о Атлантиди, како Умберто Еко наводи, који је за собом оставио најпознатију мапу острва. „Он ју је поставио мање–више тамо где се данас налазе Канарска острва, а катастрофу (која је задесила ову цивилизацију) објашњава подводним вулканским активностима“ (Еко 2014: 190). Осим Атлантиде, као митске земље – острва којима се приписује сав сјај и величанственост нестале цивилизације, наводе се и острво Му и Лемурија. У Рериховом путу у Шамбалу препознаје се опис сличног острва овом Ајвазовом, али у чијем случају се ради о Лемурији, коју Рерих такође доводи у везу са златним добом:

⁸¹ Из књиге Умберта Ека, *Историја митских земаља*, јасно је да митске земље нису истовремено и утопијске земље, уколико се позивамо на тумачење Томаса Мора, по коме је Утопија идеална држава. Између осталог, митске земље које се појављују у књижевности и разним другим записима, које Еко наводи у својој књизи, су: Шангри Ла, Шамбала, док се у књизи Грегорија Клејса, *Searching for Utopia*, наводе и Винланд, Авалон, Амазонија итд.

У освит своје свести, човек Треће Расе није поседовао веровања која би се могла назвати религијом. То јест, није знао ништа о било каквом систему вере или спољашњем поклоњењу. Али, ако би се овај термин узео у његовом значењу нечега што уједињује масе у једној форми поштовања, исказаног онима које сматрамо вишима од себе, у осећању дивљења, слично осећању које дете исказује вољеном оцу, онда су и најранији Лемуријанци, од самог почетка свог разумног живота, имали религију, и то сјајну. Нису ли они крај себе имали своје светле Богове чак међу самима собом? Није ли њихово детињство протицало крај оних који су их родили и окружили пажњом и позвали их на свестан, разуман живот? Био је то *Златни век* оних древних времена. Век, када су *Богови ходили земљом и слободно се дружили са смртницима*. Када се овај век завршио, Богови су се удаљили – то јест постали су невидљиви. Дакле, Богови су од почетка времена били Владари човечанства, оваплоћујући се као Цареви Божанских Династија. Они су дали први импулс цивилизацији и ум, којим су даровали човечанство, усмерили су ка проналасцима и усавршавањима свих уметности и наука (Рерих 2008: 65).

Траг утопијских путописа, Грегори Клејс проналази још у средњем веку, током кога се као најчешћи путници, препознају управо ходочасници, који су од својих путовања очекивали да на њима сусретну некакво чудо, било у Светој земљи или на путу до ње. Многи од њих су веровали да је Рај физички уистину смештен негде на Земљи, и да чека на откривање. Као резултат таквих путовања, праћених великим ишчекивањима и претпоставкама, настајале су различите белешке и записи о фантастичним земљама, у којима су владале чудесне животиње. Интересантним се чини и запажање, да је и пре великих открића нових континената, тај нови свет био „пројекција фантазије Европљана, колико и сама Утопија“ (Claeys 2011:70/71).

Читава представа о изолованом копну, окруженом са свих страна водом, у Ајвазовом роману, у потпуности је супротна сазнањима модерног човека о свету. Сваки Приповедачев извештај који је предочен читаоцу, изврће све познате и постојеће норме савременог живота. То се односи на детаљан приказ физичких карактеристика острва, напуштање логике и модела организације друштва какви постоје у Европи, на граматику и синтаксу света, као и на припремање и конзумирање хране, и коначно на културно стваралаштво и наслеђе. На пример, када Приповедач говори да на острву нема ни трага од савремених техничких добара,⁸² он не пише памфлет о еколошки освешћеној средини, нити заступа левичарско–утопијску фантазију када каже, да становници острва не знају шта је

⁸² На острву је постојала само једна телефонска говорница (једини траг европских проналазака и технике уопште), коју су користили само поморци, будући да острвљани нису имали рођаке нити кога другог у свету, кога би телефоном позивали.

новац, и да сви заједно деле све. То потврђује податак према коме, нико од острвљана нема чак ни властито име, и током живота, мењају и по десетак „назива“, већ према одређеној прилици, или према некој карактеристици која би им била блиска у датом моменту. Када би острвљани преузели неко име, мењали би и своје понашање, како би оно одговарало том новом имену.

О примеру деконструкције реда, може се говорити и на основу политичког уређења на острву; ни на једном месту се, заправо, не сазнаје о каквом је типу друштвеног система овде реч, иако се спомиње постојање краља (што би могло да упућује на својеврстан вид монархије). Међутим, нико од острвљана не зна ко је заправо краљ и шта он ради, а међусобне информације које би суверен слао својим поданицима, губиле су се „у шумовима острва и мора, у шуми звукова које су производили други становници.“ И краљевска палата је увек празна: у њој краљ не мора да борави све време. Необичност острва се не огледа само у поништавању логике, већ и у ниподаштавању било каквог облика владавине. Власт није централизована будући да “краљу” нико није морао да одговара, а једнако није била ни либерализована, јер је ипак имала “краља”. Суштина оваквог друштвеног уређења, како нам то саопштава Приповедач, јесте супротстављање острвљана према било каквом облику чврстог поретка и неприхватање било каквог облика – смисла. Поента постојања институције краља јесте да, иако никакво средиште није постојало, сама ова чињеница постаје средиште, будући да је нико није доводио у питање, нити ју је оповргавао. Позиција и улога краља у празнини је веома важна: институција краља је у неку руку била поменуто средиште, које не може друкчије да постоји, осим као упражњено место у коме ће сваки почетак да се растопи. Нико не мора да чека на долазак краља, на испуњавање празнине, а краљ може да постоји, само као прикривено и нестајуће лице, а његови закони као снен говор. Ево како опис улоге краља у друштву, у потпуности одговара супротним стандардима од оних присутних у Европи: “Бити краљ на острву – значи бити онај најбезвреднији, најмање егзистирајући, бити онај који има најмање моћи, будући да је најудаљенији од одјека закона” (Ајвз 2001: 47/48).

Приватна својина такође не постоји на острву, као што не постоји ничије властито име. Све што има структуру, губи свој смисао; острвљани прихватају нове законе и правила придошлих Европљана који су у почетку, стигавши на острво и основавши своје насеље, наметнули свој начин размишљања и живљења,

али кад их они који не верују у новопостављене законе и правила, извршавају одсутно и без вере, ствари су у потпуности обесмишљене. О начину на који су острвљани поразили уљезе, било је речи у поднаслову „Празнина против логике“, где смо логику представили у колизији са празнином која је владала на острву златног века, при чему је установљено, да је празнина „моћнија и старија од логике“. Самим тим, ни математика није била потребна нити у функцији, будући да јој је есенција (логика) била отуђена. Иако су се Европљани и даље окретали математици у жељи да победе и освоје странце, и њима су математичке једначине и прорачуни почели да изгледају као „бизарна драма“, монотона бесмислена радња спајања и раздвајања. Приповедач о овој немој борби и тајном рату бележи:

Када су острвљани понављали теорије Европљана, ни у чему их нису променили, чак ни слово, није недостајао ниједан елемент тврђења, нису била нарушена правила логике. Странцима се ипак чинило, да се у том понављању сама логика коју су до тада користили, појављује као игра у сну, а логичке конструкције као лавиринт. Методолошки поступак ни у чему није био нарушен, али се магични ритуал променио (Ајваз 2001: 31).

Дакле, основне математичке функције су постале бесмислене и непотребне: Приповедач сведочи о доживљавању и тумачењем тих функција у духу менталитета острвљана, и каже да је множење изгледало као невољно бујање и бубрење, болно надимање, а дељење као неприродно распадање целине, док је сабирање изгледало као постепено нестајање у нову целину, које је циљало да уништи све видљиве облике, а најстрашније је изгледало одузимање, јер су у њему Европљани видели отпадање слабих делова – оно је било као нека аритметичка губа, дробљење променљивих облика у прах који су водили ка ништавилу. “Острвљани су волели неухватљиве облике морских таласа и лишћа које се мицало на ветру, иако им није сметала геометрија града који су подигли странци” (исто, 34).

О становницима острва и њиховом менталитету може се непосредно судити на основу начина њиховог живота, односу према краљу и константном кретању, одсуству савремене технологије и упућеношћу искључиво на природу. Међутим, занимљиво је да Приповедач прави једну у низу дигресија, упоређујући острвљане са Лотофазима. Према Хомеровој *Одисеји* Лотофази су били митски мирољубив народ који се хранио лотосом који је изазивао заборав. Када је Одисеја гонио северни ветар, он је хтео да прође мимо Китере, и тако је доспео до земље Лотофага која се смешта у Средоземље. У Ајвазовом роману се спомиње

део мита по коме Одисеј шаље своје изасланике Лотофазима, који потом заборављају да се врате, па их Одисеј на силу враћа. Ово је само проширена аналогија са Приповедачем који је заточен заборавом на овом острву о коме све време говори, будући да у њему препознајемо Одисеја – Приповедач из романа у роман стално путује и истражује простор и његове карактеристике. Сâм о њима сведочи следеће: „Од острвљана сам сазнао да смисао није ништа важно, коначно, да његово присуство уништава чисте линије сигурних слика и замућује њихово танано светло, а размажени јецаји над апсурдношћу бића, били су ми одбојни и пре боравка на острву“ (Ајваз 2001: 131).

Насељени простор острва састојао се из две различите насеобине које Приповедач именује као Горњи и Доњи град. Дијалектика овог места у односу на град у урбаној средини, доводи се у везу са, у граду, јасно установљеним поретком, правилима, дефинисаном геометријом, друштвеном хијерархијом, културним, образовним и другим институцијама, док је све наведено потпуно одсутно у граду смештеном у егзотичној средини; овде изостају сва правила, строго дефинисани облици, поредак, хијерархијски установљени међуљудски односи, законско регулисање суживота становника, било какав облик цивилизацијских тековина какве познаје модерно друштво у Европи.⁸³

О посебностима размештања простора Приповедач наглашава, да се Горњи и Доњи део града разликују најпре по томе, што су Горњи део подигли

⁸³ Овде се ради о контрасту који постоји између описане земље без имена и културног наслеђа Европе и њених становника, будући да је Приповедач стигао из Прага, као што се спомиње да су уљези–освајачи на острву били пристигли из Европе. Међутим, постоји још једно књижевно поређење острвског града аутохтоног становништва Ајвазовог романа које умногоме подсећа на Лавкрафтов фиктивни град Р’лијех описан у приповести „Зов Ктулуа“. Архитектура Р’лијеха сабласно пркоси законима логике и постојеће стварности, што делимично упућује на архитектуру коју представљамо у вези са егзотичним амбијентом неименованог острва, што се може препознати у издвојеном тексту: „Не знајући шта је футуризам, Јохансен је постигао нешто врло блиско том стилу када је говорио о граду. Јер уместо да описује било какву дефинитивну структуру зграда, он се задржавао само на ширем утиску огромних углова и камених површина, површина прекривених ужасним сликама и хијероглифима, површина превеликих да би припадале било каквој ствари исправној и одговарајућој за ову планету [...] Он је рекао да је г е о м е т р и ј а места из сна које је видео била ненормална, неуклидска, и језиво призивала сфере и димензије различите од наших [...] геометрија тог места била је потпуно погрешна. Човек није могао бити сигуран ни у то да су море и копно водоравни, те је стога и положај свега другог изгледао фантазмагорично променљив“ (Lavkraft 2008: 534/535).

Ово поређење није случајно, већ произилази из самог позивања Ајваза на исту приповетку, које додуше, није присутно у *Златном добу*, већ у наредном роману *Пусте улице*, у вези са појављивањем неразумљивих хијероглифа који Приповедача подсећају на мистериозни знак који жели да одгонетне.

острвљани, а Доњи такозвани освајачи, а потом се битна разлика ове имагинарне топографије огледа у архитектури две насеобине. У првој је најочљивија лавиринтска структура образована од домова аутохтоног становништва, док су досељеници желели да на овом месту успоставе културно наслеђе пренешено из Европе. С тим у вези, план места које је настајало као Доњи град, био је инспирисан искључиво геометријом – симетријом, правилним облицима за које се веровало да обезбеђују хармонију насупротив неред, неорганизацији и расутости.

Супротно томе, у Горњем граду староседелаца острва, све куће су се налазиле уз реку испод чијег нивоа су биле изграђене, те речни слат пада преко кровова тих кућа, образујући притом специфичне водене зидове. Задњи део таквих кућа био је углављен у стенама, тако да су стражње просторије староседелачких домова биле заправо пећине, у чијим су унутрашњостима мештани проналазили и експлоатисали драго камење којим су трговали са светом. Једину робу коју су увозили била су огледала којим су сви били фасцинирани.

Мотив огледала је занимљив јер се њиме умножава простор у бесконачно (*myse en abyme*). Покушај дефиниције односа између воде и огледала који се условно може описати као означавајуће (одраз у огледалу) и означено (вода која тече), Приповедач изражава речима: „Касније сам схватио да острвљани посматрају слике на воденим зидовима или одразе у огледалу другачије од нас. Они их посматрају као самосталне ствари које, додуше, имају везе са стварима иза воденог зида или испред огледала, али овај однос се ни на који начин не разликује од тога како су међусобно повезане све ствари“ (Ајваз 2001: 20).

Представљеним описом насељене локације острва и његовим смештањем у Атлантски океан, читалац се не може отети утиску сличности са митским рајским острвом Атлантидом, и уочљивим паралелама које проналазимо, поново, у Рериховом тексту којим се ово нестварно место приказује:

Престоница Атлантиде, Град Златних Врата, налазила се на падинама брежуљка крај морске обале. Предео покривен величанственим шумама опасаво је град попут парка. Оближњи планински ланац давао је граду воду. На врху брежуљка се уздизао императоров дворца, окружен вртом кроз који је протицао поток који је снабдевао водом најпре императорски дворца и баштенске фонтане. Он се затим обрушавао каскадама налик рову који је окружавао територију дворца, делећи је на тај начин од града, смештеног ниже. Четири канала који су излазили из овог рова допремали су воду граду и пунили три кружна канала који су се налазили ниже. Спољашњи од ова три, смештен најниже, још увек се уздизао изнад околне равнице. Четврта каскада се налазила већ у самој равници и она је сву сакупљену воду одводила у море. Тако се град помоћу

канала делио на три концентрична појаса. У највишим од њих, који се налазио уз територију дворца, било је тркалиште и огромни јавни вртови. Већи део државних установа налазио се у овом појасу. Тамо се налазила и зграда за странце, прави дворец, у којој су сви странци који су посећивали град уживали гостопримство током свог боравка (Рерих 2008: 70–71).

На слично гостопримство наилази и Приповедач на свом неименованом острву, где борави скоро три године у друштву пријатељице Караел. У интимним записима, он бележи још једно у низу одступања фантастичног града у односу на постојеће норме савременог света, а то је да становници овог острва не живе заувек у истој кући. Потреба за мењањем простора није привремено, ни повремено решење, већ трајни облик начина становања острвљана, што може да се протумачи као потреба за константном променом простора. Сâм Приповедач каже да острвљани то стално чине, иако никоме не би замерили ни статичност и остајање на једном месту. Приповедач на острву са Караел живи у Горњем граду, али се неретко враћа на места у Доњем граду, која су му постала блиска и у којима је једнако уживао. Насупрот стално присутној динамици и живости Горњег града (будући да се радило о настамбама више обликованим природом него човековом руком, као што су пећине–собе, или водени зидови), Доњим градом је доминирала монотонија и стерилност простора. Простор је у том делу фантастичног места био ишпартан правилним улицама као на шаховском пољу, које су изгледале сабласно без људи.⁸⁴ Монотоност и ширина улица одавали су утисак да је Доњи град веома широк, а утиску сабласности доприносиле су потпуно пуне улице запуштених колонада украсних стубова, исушених фонтана из којих су израстале трновите стабљике, одроњени первази и фасаде зграда, путеви зарасли у жбуње и коров. Једина преостала „живост“ напуштеног места, огледала се у велелепним скулптурама чија је монументалност сведочила о некадашњим освајачким и самољубивим намерама њихових градитеља. Када је Приповедач решио да уђе у ову густу влажну џунглу, у њој је са изненађењем открио скулптуре сфинги и моћних лавова, сада једнако прекривене скрамом песковите глине и трулог лишћа. Субјективна Приповедачева импресија на дивљину у коју се преобразила европска гордост, описује шта се десило са овим фантастичним местом:

Широки равни булевари и правоугле раскрснице требало је да буду израз тријумфа поретка, Европљани су хтели да се становници Горњег града, коме су се подсмевали као дивљачком

⁸⁴ Представљени опис се лако препознаје на сликама Ђорџа де Кирика.

лабиринту, запрепасте при погледу на правилну шаховску мрежу града, која је лежала доле на пропланку под њиховим стеновитим подножјем, желели су да домаће становништво осети понизност кад год буде пролазило кроз ове величанствене улице. Али сама геометрија и симетрија на заслепљујуће врелом сунцу, добијале су халуцинирајућа својства и појачавале су снени изглед града, ништа мање од варљивог раја унутрашњих башти и набујалих орнамената на фасадама, што су се иза леђа својих твораца, издајно дружили са облицима домородачких стена и дрвећа (Ајваз 2001: 31).

У наведеном одломку је разјашњено како су настајали нови облици у потпуно страниј и непитомој средини, на силу наметнути, али без изгледа да трају. Европска архитектура са строгом геометријом и правим угловима одударала је од природног станишта острва које је наизглед трпело спољашње промене, до момента када је сва логика тако уређеног простора нестала, најпре појавом халуцинација (изазваних великом жегом), а онда и обесмишљавањем идејних решења која су била непримерена клими и постојећем природном амбијенту. Приказом просторног плана Горњег и Доњег града, као и разликом која постоји у менталитету двају народа, Приповедач показује како ред и хармонија бивају потчињени невидљивој сили дисхармоније и нереди који влада на острву. То је својеврсна деконструкција простора, јер описани простор острва не трпи никакво логичко структурирање. Приповедач се пита – шта ће вам структура уколико је нико не користи, чему служе савршени домови прелепог изгледа уколико нико у њима не живи.

Ово је била илустрација немоћи европских досељеника да на острву поставе грађевине онако како су их они замислили и научили да граде. Острво се није давало потчинити строгим симетријским облицима и оштрим линијама:

Грађевинари су тражили безобличност најпре да би заштитили свет облика, облицима је била потребна неодређена ћутљива материја којој би могли да издају наредбе и која би им служила. Када је на острву облик ступао у материју, није наилазио на кротку предсретљивост, већ се сретао са грозничавим циклањем фигура, и у том непријатном густишу није могао да нађе место где би се задржао (Ајваз 2001: 91).

Дијалектика егзотичног и урбаног града на острву у *Златном добу* уочљива је и самим вертикалним размештањем насеља – горе и доле; тај размештај би се метафорично могао прочитати и као дијалектика узвишеног са приземним, динамичног са статичним, живог у таласима и бесконачним метаморфозама са беживотним, укрупњеним и грубим. Данијела Ходрова, наставља примере ове дијалектике говорећи да, са једне стране град аутохтоног становништва има

лабиринтски карактер, што сведочи о његовој нестабилности, док установљени облици пристиглог становништва поседују јалову статичност. Тако да са једне стране посматрамо чврст град који стоји насупрот меком, текућем граду. Два начина градње који су се у Ајвазовом граду првобитно примењивали одвојено, коначно су почели да се прожимају што се огледало на начин да, иако није „методски поступак“ ни на који начин био узнемирен, он се постепено мењао у магијски ритуал – геометријски град који је за становнике острва постајао аветињски. У *Златном добу* је тај догађај записан у форми догађаја и „објашњен“, у вези са чиме Ходрова истиче, да овај текст подлеже дидактичком коду утопијског дискурса (Hodrová 2006: 30).

Фантастичан град је прави простор текста чији су саставни делови у различитој мери референце, денотације одређених садржаја. Читав роман *Златно доба* представља интертекст на различите писце, сликаре, научнике, те по себи представља и својеврсну енциклопедију референци. Здењек Хрбата у вези са овом констатацијом, покушава да одреди природу постојећег града на острву, будући да оно „не постоји“, а уствари истовремено има одговарајуће референце у стварном свету. Он каже, да са једне стране све референце заједно са „реалном“ конструкцијом простора, изазивају илузију дочаравајућег референта – самог острва, где значење или идеја срasta са конкретним градом. С друге стране, Хрбата поставља услов, да уколико дефиницију фантастичног омогућава једино категорија реалног, можемо се користити појмовима из класичне типологије фантастичног Цветана Тодорова, и тако разликовати: а) необичан (чудан) град, у коме фантастичан елемент или јача или се губи; или б) чисто фантастичан (невероватан) град без било каквог упута ка реалном. То је имагинарни град, где сам термин „град“ означава нетекстуалну стварност, иако се његовим посредством упућује на дубљу стварност – јесте град који се од самог почетка своје „грађевине“ у тексту показује као алегорија, парабола, метафора или симбол (Hrbata 2005: 423).

Ово Хрбатыно запажање смо навели као једну од могућности читања и тумачења егзотичног простора у Ајвазовом роману, иако оно није једино и дефинитивно. Шта више, егзотичност у роману *Златно доба*, огледа се у самој идеји истовременог (симултаног) постојања доба човековог крајњег моралног пада и златног доба човечанства оличеног у животу острвљана. Истовременост је кључна реч којом се чита овај роман, а препознајемо је у низу дигресија које

Приповедач прави, нарочито док описује прилике на острву. Између осталог, та симултаност постојања златног доба и хипермодерног друштва откривена је на моменат, када Приповедач треба да својим домаћинима скрати време чекања на припремање заједничког обеда, тако што ће им испричати неку причу. Он каже: „Нисам хтео ништа да измишљам, те сам се мислима вратио у Праг и замислио га у хладном јесењем дану, и само сам описивао како се шетам кроз улице на које се спустила магла“ (Ајваз 2011b: 136). Дакле, Приповедач се на острву сећањем враћа у Праг и призива слике састављене из различитих успомена, у којима се препознаје савремено доба у Европи. Управо у овој чињеници треба тражити одговоре на питања о разлогу суочавања егзотичног са урбаним простором.

Требјешанин подсећа да је з л а т н о д о б а смештено у неодређено исконско време, у бајословну прошлост; оно је прво и најсрећније доба за којим следе Сребрно, Бронзано и Гвоздено доба – из чега се види, да је древно схватање историје потпуно обрнуто савременом. Оно што је видљиво из грчке митологије јесте, да историја човечанства није историја прогреса и еволуције, већ назадовања и дисеволуције. Према јунговском тумачењу, мит о златном добу јесте универзални колективни сан о негдашњем времену непатворене чистоте, невиности, блаженства, заједништва и склада (Требјеџанин 2011: 460/461).

Код Ајваза, као што смо раније приметили, циљ осликавања идеалне средине није само сентиментално–утопијска визија која критикује савремено друштво и постојеће односе. Елементи златног доба имају директне везе са идејама просветитељских филозофа, према чијем мишљењу је човек по природи добар, и чија је душа „неисписан лист хартије“ (Živković 1991: 164). Управо се у наведеним речима препознаје психолошки профил Ајвазовог Приповедача који се природи беспоговорно препушта, иако му покадгод недостаје родни Праг. Требало би притом истаћи, да је култ природе и природног човека, проистекао из Русоовог становишта о израженом човековом субјективизму, који се потом пренео на целу природу. Ово је становиште уобличено након Дефоовог романа *Робинсон Крусо* о изолованом појединцу на пустом острву, али је претходило роману *Бернардена де Сен Пјера Павле и Виргинија*, чији сиже Живковић представља као „култ према природи са патетичном причом о љубави двоје младих, који симболизују златни век човечанства, недирнутог и неисквареног цивилизацијом“ (исто, 169).

У Ајвазовом роману, чији се садржај раслојава на бројне приповедне нивое, у амбијенту рајског острва, циклично се понавља управо љубавни однос између појединих ликова, у којима се препознаје варијација једног истог модела у стално новим изазовима, и у другачијем амбијенту, али где је *locus communis* увек простор острва. То се укратко може илустровати односом следећих јунака: самог Приповедача и Караел на острву, а потом у новим приповедним нивоима који се налазе у острвској Књизи – односом кнеза који је у потрази за отетом женом → причом о сукобу Тана и Таала због љубави према Нау → причом о љубави Гата и Хиос → причом о љубави Фоа према Мии → причом о љубави Друа према Изили.

И ево где поново долазимо до констатације – да се простор умножава, дели у стално следеће и небројено нове просторе. Упадљиво је, притом, име једног од поменутих јунака – принца Фоа са Данијелом Дефоом који је, оригиналном презимену „Фо“ додао префикс де, како би оно племенитије звучало. Ово не би била прва аналогија коју Ајваз прави са именом јунака и референтом у стварном свету; али према већ установљеној шеми, ради се о придавању одговарајућих карактеристика јунацима према животу постојећих стваралаца (било научника, уметника, књижевника и сл). С тим у вези, и принц Фо је личност која добровољно напушта цивилизовану средину и предаје се лутањима по свету, да би се осамио у некој колиби близу морске обале, где пише роман о далеким световима који постоје на планети Умур. О животу јунака у испосничкој колиби Башлар каже, да у већини снова о колиби ми желимо да живимо на неком другом месту, далеко од пренасељене куће, далеко од градских брига – Ајвазов принц Фо тражи утеху у изгнанству због неузвраћене љубави. То је место где се испосник налази сâм пред Богом. Испосничка колиба је антитип манастира. Око те усредсређене самоће зрачи један свет који медитира и моли свет изван света. Колиба не може да прими никакво богатство „овог света“. Колиба испосника уздиже сиромаштво (Bašlar 1969: 62).

Сви представљени елементи овог Ајвазовог романа – златно доба, култ природе, умножавање простора и откривање нових димензија, доводи нас до закључка, да сусрет и суочавање егзотичне са урбаном средином, делом има свој циљ да покаже, како све контрадикторне и опречне ствари, истовремено постоје (неким системом укрштања димензија, отварања портала и другим фантастичним објашњењима). Можда је Ајвазов Приповедач уистину склизнуо у неку од могућих димензија, те тако право из савременог света Европе, стигао равно у

златно доба човечанства, управо на она острва о којима извештава и Рерих (Лемурија и Атлантида), која већ пар миленијума побуђују списатељску машту; или, с обзиром да Приповедач живи у веку „коначних парадокса“, можда је слично средњовековним ходочасницима, он уистину спреман да се суочи и са рајем и паклом управо на Земљи. Ево како Приповедач сâм види своје присуство на овом нестварном месту:

Научио сам да помало разумем чудновато уживање у распореду на нејасној граници, када не уочавамо ниједан од делова на који се дели простор, и где се одједном сусрећемо са постојањем нечега што није ни лево ни десно, што није ни исто ни другачије, ништа треће, ништа немогуће, а ипак је стварно, сусрећемо се са п р о с т о р о м који није нигде на свету и који онемогућава било какав свет, и стога се може на чудноват – и скоро у потпуности на пријатан – начин, насељавати (Ајваз 2001: 121).

Никаква правила игре код Приповедача не постоје, и то је управо правило; стални покрет и промена у простору, невидљивом и замишљеном, ментално пројектованом. Спајање урбане са егзотичном средином, модерног доба са златним, у Ајвазовом роману омогућено је и вешто прикривеним мотивом реинкарнације и сталног егзистирања душа; овај мотив је приметан у вези са причом о мрљама на зидовима палата Доњег града острва, где душе почивају, или причом на најудаљенијем приповедном току од основног – о Друу и Изили који већ неколико живота постоје у љубавном односу, при чему само узајамно мењају своје улоге. На сличан начин постоји читаво човечанство које не нестаје, али које миленијумима пролази кроз различите фазе. Рерих о цикличном падању и уздизању цивилизација каже:

Тако се уздижу и падају цивилизације, развијајући у људима ову или ону особину; али је у основи свега – процес поновног оваплоћења. Цивилизације се појављују и нестају само зато, да за нас постану полигин искуства, да нам пруже различите доживљаје у различитим животима. Оне се стварају из праха, даје им се да одиграју своју посебну улогу, и затим се или потапају у морску пучину, или руше у огњеној катаклизми. Али све оне служе само као позорнице у драми коју је Логос исписао за нас како бисмо, изводећи наше улоге добро и лоше, могли једном да Му наликујемо. Човек редом пролази кроз све епохе и расе, кроз све културе, кроз све друштвене положаје ради тога, да би својим сопственим напором, својим сопственим стваралаштвом у потпуности развио све оне божанске особине које су смештене у њему као могућности (Рерих 2008: 97).

Теми острва у океану Ајваз се враћа у свом последњем роману *Луксембушки парк*, приказујући пут и судбину јунака Пјера. Одлазак главног

јунака на пусто острво на крају приповести романа, било је најављивано мотивом острва које се, тананим нитима све време, провлачи кроз причу о овом јунаку. Најпре се поменути мотив појављује приликом Пјеровог покушаја да одгонетне значење необичне речи *okitubis* коју је случајно укуцао у интернет претраживачу, након чега јој приписује име јапанског острва.⁸⁵ Потом је острво везано за локацију у самом Паризу када се говори о кретању овог јунака по граду када он, или види острво Сен Луја у Сени, док се креће кроз улице града, или се налази у неком кафићу на том острву.

Следећи сусрет са мотивом острва, проналази се када Пол улази у антикваријат у коме посматра комаде минерала, при чему на једном од њих препознаје слику „плавог острво у ватреном мору“. Изложбу минерала, уз метафизичко објашење њиховог евентуалног значења, приређује девојка Клер, коју Пол заправо и тражи на поменутом острву у океану. Индикативан је затим мотив острва који се спомиње у наслову Жил Верновог романа *Тајанствено острво*, којим се најављује несвакидашња авантура јунака *Луксембуришког парка*.

Коначно, у потрази за несталом Клер, Пол стиже до острва Света Луција у Карибима, где сазнаје да је девојка малим бродићем отишла на неименовано приватно острво које се налазило у близини, куда се и Пјер потом упућује и где потом, усред џунгле, „препознаје“ Париз и проналази математичарку Ирену.

Мотив острва се појављује и у новели *Туркизни орао* у коме је као предмет приказа присутно на секундарном приповедном нивоу. Необичност у представљању острва произилази из сумње, да право острва заправо и нема, јер се оно нигде тим називом не спомиње, нити се говори о његовом имену или тачној локацији. Шта више, из описа који Приповедач слуша од случајно упознате саговорнице, рекло би се да је у питању само град који плута на води:

На удаљености од неколико десетина метара, из мора су израњале прве куће великог града. Видео је велелепне зграде и богате палате, овичене високим колонадама, где су између стубова запљускивали таласи; зидови свих грађевина израњали су директно из воде, између прочеља кућа уместо улица, фино се таласала морска површина [...] Нигде није било тротоара, мостова, тремова; уз изузетак тераса и палуба бродика, није се видео никакав траг чврстога тла који би био водораван. Све равни су се уздизале испод површине нагоре, а кровови кућа и палата имали су облик стрмих, заобљених купа (Ајваз 1997b: 96).

⁸⁵ Као што је приметно у већини случајева када су у питању мотиви Ајвазових романа, и овде се игром аналогије заиста проналази веза са јапанским вештачким острвом Одаиба, које се налази у Токијском заливу.

Фантастични елементи представљеног града градативно се увећавају како, јунак о коме је реч, стиже унутар зидина места које ниче из воде, и када улази унутар једне од кућа где га примају као госта. Из његовог описа стиче се утисак да никакви ходници у кућама не постоје, јер су сви замењени уским каналима кроз које плутају или плове чамци и минијатурне броднице. Тек на местима на којима су смештени елементи покућства и намештај, постоје веома плитке платформе које их на неки начин носе. Коначна кулминација у фантастичним елементима приповести ове егзотичне средине, представљена је сценом, у којој из морског канала крај јунаковог узглавља, изрони морска богиња и поведе га на морско дно; он је потом прати, и у духу чисто чудесне повести Цветана Тодорова, нема никаквих проблема да дише под водом.

Представљен опис егзотичног града има све елементе фантастичне приче, у којој јунаци, како на основном приповедном нивоу, тако и у све раслојенијим елементима приче у причи, прихватају натприродна стања амбијента у коме се налазе, иако се нерационализовани чиниоци не могу објаснити постојећим законима природе. Ово је видљиво нарочито након сцене у којој се поменути јунак придружује морској богињи у истраживању морског дна, приликом чега проналазе артифицијелну реплику једне прашке таверне у Нуслама.

Астроном је са ужасом посматрао первазе, псеудоренесансне рељефне орнаменте, саксије са пеларгонијама иза прозора, одвод плинског грејања, све направљено од бисера. У прозорима није било никаквог стакла, те је кроз један од њих упливао у приземне просторије. Зидови те просторије и сав намештај су такође били од бисера, пролазио је изнад дугуљастих бисерних столова на високим бисерним ногама; изнад бисерног шанка са полупопијеним пићем, у чашама у којима су морски рачићи нашли скровиште, и са судопером чије дно је са чесмом било спојено танким ступчићем који је представљао воду како тече (Ajvaz 1997b: 119).

Након свега што је сâм видео, јунак сазнаје да је богиња била аутор овог несвакидашњег подморског пројекта, и да је планирала опсежнији подухват који би подразумевао реплику много ширег амбијента у односу на представљену таверну. Мотив острва се у овом тексту понавља, када астроном извештава како је некакво пловеће острво пришло близу града, и како је месецима кружило око њега, стално га вребајући и ширећи нелагоду становништву у граду. Дакле, са једне стране видимо опис града који „израста“ из мора и непомичан је, док се с друге стране, као својеврсна супротност статичности града, приказује острво у непрестаном кретању, чиме се овој врсти копна приписује нека врста животности.

Девојка која све време препричава садржај ове књиге Приповедачу, на крају своје приче, више за себе, закључује: „Очигледно, да град који је писац описао, нигде не постоји, али није био ништа фантастичнији него арапски градови на стенама или пловеће настамбе на андским језерима“ (Ајваз 1997b: 133).

Егзотична, или можда пре неприступачна средина, постаје у Ајвазовој прози амбијент у коме се, уз поменути уметничку реплику прашке четврти, смештају и други уметнички артефакти. Ова идеја је најпре присутна у роману *Други град*, у мотиву према коме старац из антикварнице у Мајзеловој улици, саопштава Приповедачу како је био на концерту острига на морском дну, а потом у роману *Пусте улице*, у коме је представљена прича, према којој вајар смешта своју скулптуру на морско дно у близини грчког острва Фолегандрос – жену која у лежећем ставу на софи, држи књигу у руци.

У истом роману је мотив острва присутан у либрету опере „Медузе прошлости“ чији се текст приписује – Паскалу, једном од јунака који је припадао уметничкој групи Бели троугао. Оно што је заједничко *Другом граду* и *Пустим улицама*, јесте веза између две потпуно различите средине, континенталне и морске. Мотиви везани за опис оба амбијента се узајамно преплићу и прожимају, доводе у тесну блискост којом се права природа простора преиспитује пред Приповедачем. У либрету „Медузе прошлости“ централни мотив је, поново, мотив књиге назива – „Град и океан“, што је свакако у вези са оним сценама приказаним у тексту *Туркизног орла*. Предмет дијалога два оперска гласа, чији се стихови у роману *Пусте улице* редом наводе, говоре о садржају горе поменуте књиге, где жена подсећа свог супруга, научника, на бившу славу и поштовање које је уживао на острву, пре него што се предао сумњама и меланхолији, кроз занимљиве стихове:

Заборавио си
да оснивач си науке нове
о односима међу градским просторима
и дном морским (Ајваз 2004b: 276).

У наведеним стиховима се сада препознаје узајамна повезаност различитих Ајвазових текстова⁸⁶ кроз мотиве књиге, острва, града и морског дна, односно бића која живе у морској средини. Оно што је такође приметно, јесте неизоставно

⁸⁶ Овде се мисли конкретно на дела која су хронолошки настала у следећем редоследу: *Туркизни орао*, *Други град*, *Пусте улице*.

уношење фантастичних елемената у приповедни ток, који нису искључиво везани за егзотичну средину, иако су често присутни у опису удаљеног и пустог амбијента, тешко приступачног људима, осим оним појединцима који се налазе у некој својој конкретној мисији и потрази.

3.3.2. Гротло вулкана

Егзотичан простор се, по наведеним карактеристикама, препознаје и у новели *Бели мрави* у којој главни јунаци, археолози, случајно проналазе давно заборављени град нестале цивилизације, подигнут у гротлу угашеног вулкана. Описивање њиховог постепеног откривања нестварног амбијента, поприма све елементе фантастично чудесног.⁸⁷ Случајно пронађени улаз у пећину са морске површине, наизглед делује потпуно реално и уобичајено. Двоје јунака ступају у унутрашњост пећине кроз узан водени пут који их доводи до простране површине језера – које је заправо, централни плато необичне унутрашње грађевине у самој вулканској купи. Призор који притом виде, делује потпуно нестварно – стрми зид се над њима уздизао све до отворене таванице кроз коју се видело небо. Тај удаљени отвор био је обрубљен џунглом која се нагињала ка ивици кратера и спуштала у њега истурене гране, дугачке лијане и корење што је штрчало у ваздуху и њихало се над провалијом. У подножју купе, између зида кратера и обале језера, налазиле су се беле грађевине, поређане у три нивоа по терасама. То је био кружни појас мањих палата, летњиковаца, павиљона и колонада. Посматрачима – археолозима, било је јасно да су наишли на напуштени град, како ће се потом показати, једне развијене цивилизације, чије писмо и културу истраживачи тек треба да открију.

Оно што је са архитектонског становишта интересантно у опису овог простора, јесте да су грађевине на највишој тераси имале неке од просторија углављене директно у унутрашњости стене (што је потом био поновљен мотив у

⁸⁷ Према одређењу Цветана Тодорова, ради се о приповести која испочетка почиње као фантастична, а завршава се прихватањем натприродног. Догађаји су нерационализовани, необјашњени, предлажу да прихватимо постојање натприродног. Призори се не могу објаснити познатим и признатим законима природе (Todorov 2010: 52).

роману *Златно доба*); а степениште које се спуштало од улаза грађевина на најнижем појасу, утапало се у провидну воду језера, тако да су некадашњи становници овог фантастичног места имали директан приступ и додир са светом испод површине воде. Сви зидови грађевина, били су украшени линеарним орнаментима од шкољки и седефа, те су се чак читаве спирале од шкољки увијале око свих стубова вулканског града. Археолози ће потом установити, да шкољке и седеф нису само пуки орнаменти, већ својеврсно писмо, којим се град директно обраћао некада својим житељима, као што то сада чини напуштени екстеријер града, који новим посетиоцима саопштава своје тајне, чиме се остварује својеврсна комуникација између прошлости и садашњости, али и егзотичне са урбаном средином (будући да су археолози становници Прага који ће са овог места у Европу понети загонетку бића и постојања).

Мамфорд истиче важну улогу пећине, будући да је она човеку, можда, пружила први појам о архитектонском простору, о томе како озидани простор може снажно да појача духовну концентрацију и уздизање осећаја. „Осликана просторија у планинској стијени претходница је гроба у египатској пирамиди, која је и сама намјерна, људском руком израђена имитација планине. Варијације на ту тему су бесконачне“ (Mumford 1968: 10). Представљена унутрашњост вулканске купе управо по геометријском облику и специфичној грађи и орнаментацији, подсећа на пирамиде, зигурате, чак и на митраистичке подземне крипте, за које Мамфорд каже, да све заједно имају прототип у планинској пећини (исто, 11).

Занимљивим се чини паралела коју ово егзотично место дели са египатским пирамидама, а то је нека врста проклетства које сналази све оне дрзнике што су се усудили да ремете њен вечни мир. Ово се односи на необично растиње које археолози проналазе, где је вегетација на дну кратера била остатак давних башти, чије је семење вероватно ветар нанео на ово место. Сво дрвеће и жбунови ту затечени, расли су у колонадама кроз чије лишће су просијавали шарени плодови. Привучена властитом радозналости и несмотреношћу, археолог Силвија конзумира плод једног жбуна, након чега губи свест и пада у трајни сан. Тек пажљивим ишчитавањем записа од шкољки по зидовима непознатог града, њен пратилац сазнаје да је плод отрован, и да се до противотрова може доћи тек након низа перипетија, које ће он на свом путу преображења, пребродити. Овакав образац приповести већ смо препознали у вези са истицањем архетипа путовања као својеврсне матрице у Ајвазовој поетици. Као што би Кембел приметио, било

да је представљен у мноштву слика са Оријента, или у живописним причама Грка, или у величанственим легендама Библије, авантуре јунака обично следе схему нуклеуса. Ради се о његовом одвајању од света, продору неког вида моћи, и повратку у свет са узвишенијим животом.⁸⁸ Кембелово истраживање се зато у *Јунаку са хиљаду лица*, концентрише на праћење и упоређивање мноштва ликова таквих хероја кроз класичне фазе универзалне авантуре, како би пронашао и указао на постојећи образац.

Представљеним описом амбијента, понашањем јунака, суспензијом читалачке радозналости, чини се да Ајваз ствара бајковит садржај којим успева да са феноменолошког становишта постави важна питања у вези са раслојавањем перцепције простора. Приказом необичног археолошког открића у удаљеној таверни на прашкој периферији (у прегледу унутрашњег простора урбане средине), видели смо да се простор видео игре стално мења и квантитативно умножава, како археолог прелази у стално нови ниво игре. Можда је, притом, број простора био ограничен (што он никада није сазнао), али њихов низ није морао да има било какав почетак или крај. Археолог за себе тада закључује: „Ланац света може да образује круг. Онда би предео у коме се налази компјутер са екраном на коме је приказан нови предео, био истовремено простор који се уз посредство дугог низа стално нових екрана – такође налази на екрану некаквог апарата, који у њему постоји“ (Ajvaz 1997b: 51).

Будући да се сцене из видео игре унакрсну сусрећу и преклапају са призорима из Силвијиних снова, археолог долази до субјективног становишта, како „стварност није стварна“. Дакле, из егзотичне средине је проистекла загонетка и проклетство спавајуће болести, коју су обоје научника понели собом из удаљене и заборављене егзотичне средине, а коју археолог потом, решава у амбијенту урбане средине (савладавањем низа задатака и тешкоћа које су пред њега постављене). Кембел каже да је последица јунакове успешне авантуре – откључавање и пуштање поновног протока живота у тело света. Чудо овог тока могло би да се представи у физичким појмовима кружења хранљиве супстанце, на динамичан начин, као што је струјање енергије, или у духовном смислу, као што је манифестација милости (Божија милост је храна за душу) (Campbell 2008: 32). Археолог успева да, чудотворним еликсиром, справљеним из мравље есенције,

⁸⁸ Најпознатији јунаци који одговарају овом обрасцу су Гаутама Буда, Мојсије, Христ, Прометеј.

пробуди Силвију из ужаса трајне ноћне море, (као што принц пољупцем враћа у живот успавану принцезу). Оваквим становиштем може се разумети, не само значење упоређених слика за дијалектику урбане са егзотичном средином, већ и јединственост људског духа у његовим аспирацијама, моћи, тежњама и мудрости. Дијалектика урбаног и егзотичног простора узајамно се односе у релацији свест и подсвест, луцидна стања у односу на мрачна и тајанствена места нашег ума из којих произилазе примордијални страхови, сумње и преиспитивања властите егзистенције и сврсисходности у постојећем свету.

3.3.3. Џунгла

С обзиром на учесталост мотива џунгле у Ајвазовим романима, поставља се питање – како би га требало читати и разумети. Још у првом роману, *Други град*,⁸⁹ приметно је појављивање овог дивљег и некултивисаног места усред Прага, до кога води тајни пролаз кроз Универзитетску библиотеку. Џунгла се јавља као дигресија у градском тексту којом се представља његова амбивалентна и неукроћена природа, његово скривено лице и натприродне моћи, којима се јунаци преносе из видљивог у невидљиви простор. Присуство џунгле у градском тексту, трајни је позив на авантуру и истраживање његових скривених порука и интенција. Потврду оваквом становишту проналазимо и код Данијеле Ходрове која налази да, Ајваз развија амбивалентне аспекте дивљине џунгле који је чине узнемиравајућом и нарочито привлачном. У различитости ове дивљине писац уочава не само њену уништитељску, већ и препородну моћ. Дивљина је место архетипске снаге, жариште архетипова који су у граду били заборављени, у вези са чиме се мотив џунгле може довести у везу са самим говором јунака у Ајвазовој прози.

У Ајвазовој представи џунгле појављују се грађевине и архитектонски пројекти којима ту ни на који начин не би требало да буде место. Осим храма, као светилишта и својеврсног уточишта који се као мотив појављује у романима *Други град* и *Пусте улице*, у друга два Ајвазова романа ради се о новим пројектима, од којих је први маузолеј–књига изграђен у џунгли (*Пут на југ*), и у

⁸⁹ О овоме смо више говорили у вези са затвореним простором унутар града.

другом случају у џунгли се појављује реплика једне париске четврти (*Луксембуришки парк*).

У поглављу романа *Пусте улице* под називом „Кроз дивљи Авганистан“, Ајвас се у једном од споредних приповедних нивоа, након Приповедачеве потраге за средиштем бића у *Другом граду*, поново вратио истој теми. То је управо паралела која постоји између ова два романа, уз споредне ликове који имају сличне наративне функције. У овом поглављу је реч о егзотичном путовању Арчибалда Арчера, о чијем животу и научном истраживању на екстрадијегетичком нивоу,⁹⁰ Приповедач слуша од насумично упознатог портира испред некакве прашке фирме.

На својој индивидуалној експедицији археолог открива село заборављеног племена на врху планине, у дивљој, претећој и негостољубивој средини; те, иако се не ради директно о џунгли, какве би се препознале у Африци или у Јужној Америци, планински терен је опасан шумом која у *Пустим улицама* донекле одговара џунгли поменутој у осталим романима. Чатрље тог племена нису имале других отвора сем улаза. Уз храм, видно издвојен у односу на остале грађевине, од камења је био наслаган некакав знак за којим лично Приповедач све време трага, а сада о истом слуша од портира који објашњава: “Уз храм је стајало нешто за шта је (Арчер) у почетку мислио да је дрво, да би потом увидео да је у питању скоро три метра висока конструкција од некаквог метала. Уз велики пљоснат камен био је причвршћен елиптичан облик из ког су излазила три рамена која су се на краја спајала. На средини сва три рамена биле су причвршћене некакве округле мотке” (Ајвас 2004b: 182). Према свему што смо читали код Ходрове, знак уз храм усред џунгле, могао би једнако да се чита као текст који чека на одговарајуће дешифровање. Приликом свог излагања, портир прави дигресију, те у различитом контексту спомиње називе разних градова, чиме се из авганистанске дивљине прича преноси у урбану средину – Газу, Александрију, Атину,

⁹⁰ Иако исту причу читалац сазнаје од Приповедача, ради се, дакле, о нивоу његовог приповедања, он није део те приче, већ је исту чуо од свог саговорника. Према Женетовој терминологији, овде би се наратија могла означити и као метадијегетичка, с обзиром да се ради о пољу дискурса које је измештено у односу на главни наративни ток, у питању је дигресија, прича портира у Приповедачевој причи. На овом месту би требало приметити и следеће, како је уочљива стална промена локација, тј. простора која се односи на кретања свих јунака у овом роману. Сви некуда путују, изузев самог портира који је ту некако смештен у портирници, где настају најфантастичнији светови које он лично измишља. Тако почиње и прича о Арчеру који се крајем тридесетих година XX века, нашао на свом археолошком путовању по северном Авганистану.

Ктесифонт, Лондон. Оно што је упадљиво у вези са набрајањем ових градова, јесте да се ради о познатим седиштима културе, науке, уметности и великих библиотека. Иако се чини да се исувише удаљава од предмета свог излагања, овај лик поново дијалектиком дивљег (џунгла) и култивисаног простора (наведени градови), прави увод у суштину излагања о средишту бића и зачетку самог универзума. Наиме, кроз отегнуту и развучену приповест портира о храму у авганистанској џунгли, Ајваз баца ново светло на новоплатоничаре и Дионизија Аеропагита, што најављује речима: “Књиге (чуване у храму уз одређено страхопоштовање сељана) исписане су магијским знаковима, које нико од сељана не уме да прочита. Када је упитао свештеника где су демонови записи сакривени, старац је устао, узео га за руку и увео у грађевину” (Ајваз 2004b: 187).

Арчера, дакле, до храма спроводи неки старац, чија је појава индикативна јер се у њему препознаје архетипски образац о коме је било речи и у вези са Кембеловим објашњењем функције појединих ликова у *Јунаку са хиљаду лица*, када херој полази од куће и наилази на разне препреке, али и помагаче и одмагаче на том путу. Арчер старца доживљава као врсту жреца или свештеника који га припрема за успешно савладавање уласка у храм, где се од њега (Арчера) очекује да својим способностима растумачи свете записе. Уласком у храм, Арчибалд улази у утробу земље, где би требало да прође својеврсну иницијацију зарад властитог преживљавања (јер ће у супротном, сâм бити жртвован демону зарад његовог умилостњавања према племену). У мрачном амбијенту, Арчибалд препознаје сцене и приказе из *Илијаде* и *Одисеје*. То су заправо рељефне сцене које приказују Ахилеја у борби са Хектором, Лаистригоне (дивове људождере) који бацају камење на Одисејеву лађу, и Одисеја који пати за кућом на обали острва Калипсо.

Наиме, у тамној позадини храма био је постављен камени олтар на коме се налазила некаква бронзана шкриња, коју Арчибалд као археолог, препознаје као дело византијског уметника из V или VI века. Старац је показао Арчибалду пуно књига и свитака, које су садржавале грчке текстове. Тако је Арчибалд у храму сељана у планини Авганистана, пронашао писане споменике који су остали иза присталица Дионизија из Газе. На основном приповедном нивоу, Портир Приповедачу објашњава, да се ту радило о својеврсном архиву у коме су били скупљени текстови настајали током периода од двеста година. Шта више, неки су потицали из Ктесифонта и лично су приписивани Дионизију. Текстови у каменом

храму су сведочили о путовању новоплатоничара након распуштања Академије средином VI века, и после бежања из Персије све даље путем истока, док су његова размишљања постајала све мрачнија и компликованија, „у њима су одјекивали гласови из Индије и Кине, и гласови шаманизма из унутрашњости континента“ (Ајваз 2004b: 189).

С обзиром на овако портировање излагање које је стигло до азијских мистичних учења, Приповедач га пита, да ли је онда Атина центар света, на шта му овај одговара:

Мислим, да свет нема никакво средиште. А сусрет са Азијом би сигурно за чисту мисао могла да буде велика авантура и извор новог смисла. Али Дионизије је свуда проналазио само рефлексију сени своје властите душе и одјеке депресивног жецаја које је одјекивало у дну његових мисли. И тако се из старих индијских спева није научио смелости да размишља о великим силама света, већ је у њима открио само мучно блатњаво апсолутно. У Будином учењу није пронашао тиху милост и суосећање, већ тупу кататонију која је требало да буде бекство пред ужасом бића, али коначно се показала једнако застрашујућа као свет, пред којим је требало да пружи уточиште. У шаманизму није препознао имагинацију која је израстала из разумевања ритмова природе, већ га је доживео као стратегију безнадежне одступне борбе људи против дивљег света демона (исто, 190).

У наведеном одељку треба тражити тумачење Ајвазовог односа према Азији и њеним религијским системима, увек присутним у његовој прози. Осим азијских религија, мистицизма, кабале, чак и окултизма, ту је присутан и утицај грчке митологије, што ће у наставку текста одмах бити поменуто. Између осталог, знак за чијим изворним настанком и значењем Приповедач неуморно трага, Арчибалд, наводно, проналази у овој дивљој средини. Фигура уз храм је била својеврсни дијаграм који је осликавао сâм настанак космоса, при чему је Елипса у знаку представљала нераздвојно Једно,⁹¹ док је на оригиналној представи постојао традиционалнији круг који се потом променио у елипсу, вероватно током Дионизијевог пута на исток. Елипса боље приказује непрестани спор унутар Једног, његово стално раздвајање на два центра. Оба центра елипсе окренула су се насупрот једно другом, а удвојеност која је тако настала, наставила је да дели обе супротности и створила је Многобројност (полисемију). Из њених облика, потом, настале су Идеје и Архетипи.

Када су Идеје побегле из Једног, осетиле су бес због своје усамљености у празном простору и хтеле су опет да се споје. Тражиле су нешто заједничко, као многост, али ништа слично нису

⁹¹ Ово Једно, дакако, има везе са Платиновим новоплатонизмом.

пронашле. Чезнуле су за Једним, али су се истовремено плашиле да се врате јер су поверовале у оно у шта их је уверила Грозница – у то да имају самосталну егзистенцију, те су се плашиле њеног нестанка у Једном. Грозница је у међувремену општила са ликовима из тешких снова које је призвала, из чијег споја се родила Воља. Када је лукава Грозница видела како Идеје–Архетипи чезну за Једним, обуче своју кћи Вољу у хаљине које је сашила из зракова произилазећих из Једног, и принесе их Идејама. Оне са зарадоваше да им прилази Једно које ће их примити, а да не морају да се одрекну своје егзистенције, и спојише се са Вољом у брачној вези. Током ноћи после свадбене свечаности, Архетипи уснише, Воља по савету своје мајке Грознице прогута своје мужеве [...] Архетипи се тада улише у немирно јединство Воље. Пошто је појела своје мужеве, Воља се осети усамљеном; у сну је имала визију, да у удаљеном пределу на њу чека Вечност, њен будући супруг. И тако пође Воља на пут за Вечношћу (Ајваз 2004b: 194/195).

Иако смо сва ранија кретања Ајвазових јунака описали као бесциљна и самосврховита, из наведеног одломка, препознаје се конкретност Приповедачевог непрекидног трагања и путовања кроз различит простор у коме, као што се из свега дало видети, постоји само вечита метаморфоза облика и непрекидно трајање енергије – становиште које у себи синтетише различита учења и поменуте религијске системе. У овом роману на још пар места, Приповедач ће имати прилику да чује различита тумачења о томе где се налази, и да ли уопште некакав почетак постоји, што у споју са претходно представљеним размишљањем о средини и настанку универзума, више поставља нових питања, него што на њих даје одговоре. Тако је Приповедачево путовање кроз град, уз различите дигресије које притом слуша од насумично упознатих саговорника, његово метафизичко путовање, нигде другде до у средиште бића; ово путовање непрестано траје, што се види у начину на који се роман завршава – новим изласком из куће, и наставком потраге за извором и значењем чудесног знака.

Иако се чини да се приказом Арчерових открића у храму излази из оквира теме о егзотичној средини, заправо је локација самог храма, као и пронађени садржај у њој експлицитно егзотичног карактера. Ту је видљив својеврсни антагонизам између дивљег и култивисаног, односно џунгле и заборављеног племена у односу на писмо и садржину која се њиме саопштава у вези са постанком универзума. Осим тога, у сцени приказаној унутар храма и Арчибалдовим дешифровањем мистичних записа, понавља се стално присутни мотив тражења средишта и почетка, својствен готово већини Ајвазових јунака.

Приповест романа *Пут на југ* почиње Приповедачевим записом на одмору који проводи на Криту; у препознатљивом стилу он описује простор критског села

у коме се налази на југозападу острва. Већ на самом почетку текста романа, Приповедачева пажња је посвећена представљању и проживљавању тишине, која оживљава уз ономотопејске изразе, одговарајуће глаголе и субјективне приповедачке импресије. И у овом делу током приповести, поново долази до просторног „премештања“ на екстрадијегетичком нивоу, када Приповедач слуша причу од момка кога ту случајно упознаје. Кроз овако виртуелно продубљивање простора приче, Приповедач се упознаје са многим необичним и смелим архитектонским подухватима (где се смењују урбана са егзотичном средином, реалан са фантастичним простором једнако града, па и читаве земље), који се током Мартиновог приповедања појављују на хиподијегетичком приповедном нивоу – у раслојеним елементима главног приповедног тока. Између осталог, једна од прича концентрише се на приказ догађаја смештених у фиктивној држави Северној Флоријани, и изграђеним објектима у џунгли.

Наиме, државник ове необичне тропске земље, одлучује да подигне град усред џунгле, и да у њему направи маузолеј у спомен на свог трагично настрадалог сина. Необичност маузолеја се огледа у томе, што је читав његов ентеријер претворен у тродимензионалну књигу коју је за живота исписао државников син – Фернандо Вијета, користећи се савијањем обичне жице. Ова врста пројекта која представља интервенисање у дивљу природу у којој се насилно умеће траг цивилизације, препознајемо у сличном мотиву Вадимове реплике париске четврти на пустом острву, у роману *Луксембушки парк*. Мотиви обојице људи (Ернеста Вијете и Вадима) била је опсесија вољеном особом и жеља да та љубав која их обузима и ломи (Ернеста према изгубљеном сину, Вадима према жени која га одбија) отелотворе и материјализују у простору.

Детаљан опис ентеријера маузолеја, замишљеног у виду спирале која се увијала по унутрашњем зиду дворане кружног облика, оживљава маузолеј–књигу пред читаоцем. Због кружног облика унутрашњих зидова, жичана књига је могла да буде развучена у целости по њиховој површини. Уласком у маузолеј, у чијем средишту се налазио празан гроб Фернанда Вијете, сваки посетилац – потенцијални читалац, би виртуелно улазио у књигу. Здање је замишљено тако, да врх стаклене куполе са ивицом горњег зида, буде спојен полукружним гвозденим тракама, на којима се налазио систем жљебова. На те жљебове је било закачено дванаест телескопских штапова који су могли да се спуштају до земље. Ти штапови су се завршавали са седиштем, тако да је цео механизам изгледао као

својеврсни ултрамодерни и хипертехнички замишљен ланац вртешке. Дванаест телескопских мотки су могле да мимоилазе једна другу, тако да су читаоци неометано могли да прате текст Фернандовог романа.

Из детаљног садржаја описаног маузолеја, јасно се види са колико пажње и посвећености Ајвас архитектонски испуњава простор необичним замислима.⁹² Међутим, осим суочавања урбане са егзотичном средином и њиховог узајамног прожимања, још нешто је уочљиво у вези са поменутом грађевином. Она сама постаје текст у простору – изнутра (садржајем књиге у неконвенционалној форми) и споља (самим издвајањем у односу на неприступачну и дивљу околину). Ово је и врста деконструкције простора, мењање садржаја природног станишта, његове намене и употребе. Приказ маузолеја–књиге је заправо, приказ културног артефакта у простору неприступачне и егзотичне средине; ту се јасно препознаје дијалектика неукроћеног и дивљег наспрам култивисаног, цивилизованог, коначно и уметничког интервенисања у простору.

Исти поступак се проналази и у делу романа *Луксембушки парк*, у коме главни јунак Пол, случајно проналази читаве париске улице усред џунгле на неком пустом острву. Када, вођен звуком музике која се разлегала кроз џунглу, успе да дође до једног стана, његова станарка Ирина ће му осветлити ово необично присуство Париза у џунгли. Наиме, будући да су она и њен пријатељ Вадим математичари, део Вадимове ексцентричности је био да огромно богатство које је наследио, поклони Ирени, тако што ће изградити реплику њеног дома на пустом острву. Његов необичан поступак потом, покреће лавину нових подухвата који су за циљ имали да реплицирају познате грађевине на необичним или неприступачним местима.

Изградити париску улицу у џунгли, то је било боље него водити гепарда на повоцу на Црвеном тргу. Тада је постала велика мода градити реплике грађевина у природној величини на најчуднијим местима, па је тако могло да се деси, да се у тајги појави део бечког Грабена, над некаквом речцом се уздизао Понте Векио, а на брду изнад четврти солитера израстао је део

⁹² Овакав приповедни поступак је препознатљив у Руселовом роману *Locus Solus* – галерији фантастичних експоната (својеврсни имагинаријум) од којих је сваки компликована апаратура надреалистичког садржаја, чије тумачење се претвара у енциклопедијски текст. Бојан Савић Остојић у вези са чудним предметима из збирке Марсијала Кантрела каже, да је сваки елемент загонетке изложеног предмета, пред читаоцем разложен и поново склопљен на тако уочљив начин, како би се демонстрирало брутално устројство целине (Савић Остојић 2012: 263). „Потребно је да дело не садржи ништа стварно, никакво посматрање света или духа, већ да се искључиво састоји од потпуно измишљених комбинација“ (Савић Остојић 2012: 264 цитирано према Michel Leris, *Roussel l'ingéu*, Fata Morgana, 1987, str. 64).

миконоске Хоре. И то често нису биле тек кулисе фасада, већ читаве куће у којима су њихови власници живели (Ајваз 2011а: 139).

У наведеним ексцентричностима је фасцинантна могућност умножавања потпуно идентичног простора на различитим локацијама. Као што је у издвојеном цитату напоменуто, нису биле у питању само површне кулисе, већ тродимензионални објекти са савршено испуњеним и поновљеним ентеријером. Део наума Ајваза у овом роману је био постављање питања, да ли се осим грађевина и њихове унутрашњости могу реплицирати и људи – стварањем идентичних аутоматских копија, па чак и читави простори који се преносе у неку нову, људима невидљиву димензију. Управо Ирина нешто слично очекује од Вадима када је он први пут доводи на ово острво – када каже: „Вадима намерно нисам питала шта се налази иза врата мог острвског стана, нисам могла да наслутим да ли ћу иза њих видети џунглу, или можда само зид, нисам знала да ли ћу тамо видети некакву острвску верзију саме себе“ (Ајваз 2011а: 139). Након што улази у простор чија је унутрашњост потпуна мистерија, Ирина схвата, да се налази у властитом париском стану: „Успењали смо се по познатом степеништу и ја сам отворила врата стана, са ужасом сам прошла кроз просторије у којима се налазио исти намештај на истим местима као у Паризу, исте слике на зидовима, чак су на истим местима биле пробушене рупе на плишаној пресвлади фотеље“ (исто, 139).

У оба случаја, маузолеја–књиге, Ирениног париског стана у џунгли, препознаје се својеврсно светилиште које њихови творци желе да у дивљини поставе. То је, заправо, својеврсни храм посвећен личностима (Фернанду и Ирени) које су га инспирисале. У Ајвазовој прози, улога храма као светилишта којим се премошћују две равни, земаљска и небеска, готово је у потпуности нестала, било да се храм налази у урбаној или у егзотичној средини. Истакнута функција храма је његово подстицање на ходочашће, на стално кретање, индивидуално самоспознавање и преиспитивање унутрашње човекове димензије. У храму о коме читамо у Ајвазовим романима, нису похрањене реликвије светаца, већ древна знања и путеи како стићи до средишта бића.⁹³

⁹³ У речнику симбола, Алена Гербрана и Жана Шевалијеа, храм се одређује као место божанске истинске присутности у вези са којом се наводи, да је сваки храм смештен у близини „Небеске палате“, према томе у „средишту света“. Аутори речника храмове, који се налази у средњој Америци, у Јерусалиму, Делфима, Ангкору, Борободуру називају средиштима света (Chevalier, Gheerbrandt 2003). У погледу овог одређења, онда није чудно што Ајвазови јунаци у константном

Однос храм – џунгла се у Ајвазовим романима може протумачити као путоказ где треба тражити заштиту, духовно вођство и инспирацију – у непитомој, неспутаној непокорној средини; у нечему што артифицијелном интервенцијом није изгубило свој примордијални облик и суштину; у простору који се човеку директно обраћа особеним прајезиком, те није чудо, што Ајвазови ликови управо у храму смештеном у џунгли, траже и налазе одговоре где се налази пут ка средишту бића (*Други град*) или настанак универзума (*Пусте улице*). У примерима илустрованим романима *Пут на југ* и *Луксембуришки парк*, ради се о супротном приступу у односу на претходна два, где појединци сежу да у дивљој природи похране нешто до чега им је стало – драгоцену успомену на своје ближње.

Оно што је очигледно у приказу и узајамном супротстављању урбане са егзотичном средином је следеће: Да би пронашао средиште и спознао суштину свега, Приповедач мора да изађе из куће, да напусти урбани простор и крене у дивље и неистражене крајеве. Иако су градови некада били грађени као храмови, они су изгубили своју везу са прајезиком, који је у лавиринту новоноасталог говора (исписаног текстом града) постао неразумљив. Древни градови су грађени као храмови, каже Кембел, будући да су имали капије на четири стране света, док су у централном делу налазило највеће светилиште посвећено ктитору божанског града. Велики храм је тако могао бити постављен свуда (као што смо видели код Ајваза, он се може налазити под земљом или изнад ње, може бити у урбаној средини или у џунгли), зато што је (божанска) Свеприсутност свуда, те с тим у вези, и седиште моћи може да се постави на било ком месту. „Свака влат траве у миту може да претпостави личност спасиоца, да тог трагаоца лугалицу доведе у *sanctum sanctorum* свог властитог срца“ (Campbell 2008: 35).

Зато Приповедач напушта раније стечена знања која доводи у питање (нарочито позитивистичку логику), подсмева јој се суочавањем са многим надреалним сусретима када се простор отвара пред њим у нове димензије, и када све културне институције подвргава својеврсном преображају (библиотеке, музеје, факултете). Древна знања проналази похрањена у забаченим крајевима

трагању за средиштем, повремено посећују храмове; но, не проналазећи задовољавајуће одговоре у истима, они настављају са истраживањем, све док не схвате, да су заправо, сами средиште универзума.

земље, на пустим острвима нетакнутим савременим добом и технолошком цивилизацијом (у мрљама на зидовима које проналази на острву у *Златном добу*, у писму љубичасте књиге у *Другом граду*, или у свицима шкриње из авганистанског храма у *Пустим улицама*, толико необичним, да уистину подсећају на праформу надјезичке комуникације, која уосталом постоји у сваком елементу представљеног амбијента или описане природе). Ова запажања подсећају умногоме на она која Миле Савић износи у вези са праписмом код Дериде, када француски филозоф у студији *Глас и феномен*, жели да покаже како се, полазећи од уобичајеног статуса писма може стићи до његовог изворног смисла. По Дериди изворно писмо превазилази говор који је само једна његова врста. Према томе, (пра)писмо је корен лингвистичког одређења следећих опозиција: језик – жива реч, код – порука, означено – означитељ. У повратном ходу од праписа до писма у уобичајеном смислу речи, открива се, да нема чисто фонетског писма, да је његова доминација мање последица употребе алфабета, а више „извесног етичког и аксиолошког искуства тог коришћења” (Savić 1996: 93). Ајвас се, додуше, у свом делу не бави питањима палеографије, већ у трагању за надјезичком комуникацијом, покушава да укаже на универзални говор који постоји у простору међу предметима, чије присуство (само тело) предмета, постаје одрговарајуће писмо којим се саопштава некаква информација коју би требало растумачити. То може бити било шта, набори на одећи, наноси песка, мрље на зидовима, констелација звезда, пукотине у земљи.

Човеково задирање у природу препознаје се на више места у Ајвазовим романима: на пример то се види најпре у новели *Туркизни орао*, кроз мотив бисерне кафане изграђене на дну мора, или смештањем скулптуре на морско дно у близини Фолегандроса у *Пустим улицама*, прављењем реплике париске улице у дивљини џунгле на неком пустом карипском острву. Улице урбаних градова су можда наизглед пусте, али како се чини, егзотична средина се човеку гласовито обраћа тајнама, које се покадкад, чудесно откривају одабраним појединцима.

Колико сâм простор, толико је и тема о цикличним променама, нестајању и појављивању цивилизација, егзотична. О овом динамичном процесу сведочи једино простор у коме остају трагови драме која се одигравала у неком конкретном времену; ови трагови се читају и препознају као својеврсни артефакти у простору у виду писма, књиге, скулптура, пећина, чак и читавих градова који без гласа, немо сведоче о некадашњим становницима и култури која им је била

својствена. Оно што је притом веома занимљиво, јесте чињеница, да се захваљујући поменутиим артефактима сазнаје, да су напредне цивилизације постојале управо на местима која сада препознајемо као егзотична, јер су напуштена, недовољно истражена и, с тим у вези, мистична.

Коначно, и у егзотичном простору, све време је присутна уочљива дијалектика између отвореног и затвореног простора, коју не издвајамо засебно као у претходном поднаслову, јер би се примери понављали и узајамно преплитали. О отвореном простору се може говорити у вези са приказом острва, џунгле, врхом неприступачне планине, чак и када је у питању гротло вулкана, иако је вулканска купа већим својим делом затворен простор. Да ипак није у питању, у потпуности затворена средина, сведоче морски прилази угашеном вулкану у виду водених канала, као што је и његов зарубљени врх, заправо отворен, те му је капа само небо. Затворен простор у егзотичној средини је приказ храма у дивљем амбијенту планине Авганистана, приказ грађевина доњег града острва у *Златном добу*. Реплика прашке кафане на морском дну је амбивалентног карактера, јер се може тумачити и као затворен простор (јер је поринута испод видљиве површине воде), и истовремено се ради о отвореном простору (јер ако се изузме густина простора воде, све је отворено и неспутано границама).

3.4. ВИРТУЕЛНИ ПРОСТОР

3.4.1. Тумачење појма виртуелности

У потрази за значењима и објашњењем појма виртуелне стварности, или виртуелног простора, наилази се углавном на коришћење овог термина када су у питању информационе технологије. Међутим, шира употреба значења виртуелности брзо је нашла своју примену и у областима које не припадају само „свету компјутера“. У Речнику Матице српске, под овим термином се означава нешто што „постоји и способно је за деловање, нешто што је потенцијално и могућно“. Значи, предметима којима се додељује квалитет виртуелности, не одузима се право на постојање, иако се потенцијалношћу истиче модалан карактер таквих предмета или појмова. Када су у питању садржаји представљени у електронском облику који се најчешће односе на употребу компјутера, може се

рећи да виртуелна стварност не постоји у тродимензионалној појавности и облику (ту физички елемент изостаје), те се у вези са представљеним описом, упућује само на привид стварности, или на стварност у „другом степену“, нешто слично ономе што је Платон говорио у вези са светом предмета у односу на свет идеја. Виртуелна стварност се препознаје и у вези са Фукоовим описом хетеротопије у тексту „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“, према чијем објашњењу су хетеротопије асоцијативни простори акумулираних евокативних елемената. Музеј или библиотека су хетеротопије, на пример, где би према истом критеријуму, хетеротопије били и следећи предмети: фотографије, фотографски албуми, изложбе, филм. Надовезујући се на ова Фукоова тврђења, могли бисмо додати, да би виртуелног карактера самим тим били и текстови у романима којима се образује књижевна хетерокосмика, која често (као што је случај управо код Ајваза) у опису новонасталих светова, за референтни простор увек узима постојећи свет имплицитног писца, односно аутора који саставља романескни садржај. Фотографијама се омогућава пловидба кроз простор и време, говори Фуко; оне су исто тако и огледало симултаног присуства на више локација. Према овом критеријуму и градски превоз је својствена хетеротопија. Одраси лица на прозорском стаклу аутобуса, стварају осећај присуства у неком паралелном и виртуелном простору, а мотиви који промичу кроз прозор, евокативни су колико и музејски артефакти (Foucault 1997). Исто се може рећи и за „стварност“ предочену текстом романа.

Ајваз о виртуелности говори у књизи *Светлосна прашина*, где са феноменолошког становишта износи тврђење, да је виртуелно чврсто срасло у целину виђеног. Ово се односи на саму перцепцију простора, при чему је виђење дефинисано као игра актуелног и виртуелног, где се оба узајамно изазивају, одговарају једно другом, међусобно се подржавају, и наизменично мењају улоге – „актуелно зарања у виртуелно како би у њему сазревало, а виртуелно из себе ствара кристал актуелности, јединствену боју и облик“ (Ajvaz 2003b: 75).

Као и када смо говорили о перцептуалном конституисању простора, и виртуелност одговара на позив актуелних података визуелног поља на тај начин што се мења, из њега произилази нови изглед унутрашњег напона који тежи ка променама. Ајваз виртуелност назива пољем живе будућности које се може обухватити на видљивој површини предмета, која постаје својеврсни знак онога што тек има да уследи. То је поље потенцијалности – односно, како писац

наводи, сан предмета. Према Ајвазу је самим тим виртуелног карактера и временска перспектива будућности.

Будућност је пристизање онога што још не постоји, а чему претходи облак виртуелности у коме се образује посебан распоред предмета који се појављују, то није дефицит и простор напетог очекивања да ли ће бити испуњен синтаксички распоред, већ је у питању простор окренутости ка ономе шта је другачије, и што ће донети авантура нашег нестанка и поновног рођења које у њему већ почиње (Ајваз 2003b: 86).

Прошлост и будућност, које су истовремено присутне у виђеном, настају само из постојеће визуелне равни. Видљив облик предмета је прожет прошлошћу којом је био обликован. Слична размишљања се проналазе и код Мерло–Понтија када би требало одредити природу прошлих догађаја, једнако као оних који би тек имали да уследе. Могли бисмо на основу тога закључити, да све што није тренутно присутно пред посматрачем, има виртуелни карактер, када Мерло–Понти каже: „У нашој перцепцији свет има преегзистенцију, затим има аспеката света који други опажа на перцепцији коју ће касније имати о мом свету с обзиром на светове људи који тек треба да се роде, и сви ови „светови“ чине један јединствен свет, али само тако, што су ствари и свет, узети заједно са својим унутрашњим својствима, предмети мишљења, што их одликује поредак истинитог, ваљаног и значења, а не само поредак догађаја“ (Merlo–Ponti 2012: 57).

Изван Фукоових хетеротопија, визуелног опажања предмета који имају преегзистенцију и неки „очекивани живот“ након посматрања субјекта, о чему говоре Ајваз и Мерло–Понти, о виртуелности би се могло говорити и када су у питању такозвани „измишљени садржаји“. Описујући поетику простора онаквом како ју је представио Гастон Башлар, Сретен Марић каже: „Насупрот функцији реалног – која припада домену науке – треба развијати функцију иреалног, машту која, иако не открива објективну стварност – открива и храни нашу интимну стварност“ (Marić 1969: XI). Да би се филозофски осветлио проблем песничке слике, према Башлару, потребно је доћи до феноменологије маште (Bašlar 1969: 3). Очигледно да Башлар мисли, како сâм субјект треба да „домисли“, или маштом доврши обликовање постојеће стварности, што читавој перцепцији света у коме се субјект налази, опет додаје виртуелни карактер.

Сличног је мишљења и Иван Хавел, у чијим констатацијама се можда чак боље може разумети шта је Башлар мислио под феноменологијом маште, јер реални простор у оквиру игре може да буде актуелно израђиван као слика или

метафора другог, фиктивног простора, при чему ово изграђивање може да се заснива и на манипулацији са физичким предметима. Пример је сценски простор (простор на позоришној сцени, опрема, осветљење, музика и нестабилни „покретни“ простор гестова, створен у извођењу пантомиме или балета, као што је то случај код Ајваза у *Путу на југ* када су балетом представљене Кантове трансценденталне категорије), исто као простор дечије игре, кућица за лутке (Havel 2004: 196). Значи, маштом осмишљени простори који ипак нису простори за становање, већ за играње или сценско извођење, такође могу бити виртуелни простори.

Виртуелност се, дакле, може различито протумачити и препознати, и може се довести у везу са замишљеним простором који субјект кроз машту замишља и по својој вољи креира. У сврху „осмишљавања“ садржаја у простору, често се као полазна основа, користи референтни простор света и предмети који у њему постоје. Неретко, притом, као нови производ виртуелног интервенисања у преобликовање постојећих садржаја, настаје апстрактни простор о коме у књижевности може да се говори у форми умножавања простора са наратолошког становишта, када се приповедачка перспектива продубљује увођењем стално нових дигресија у основни приповедни ток, по принципу приче у причи, попут продубљивања простора видео игре прелажењем на нове нивое. Апстрактни виртуелни простор у књижевности, може се односити и на реминисценцију ликова или њихово предсказивање или било какво предвиђање будућности (пролепса и аналепса); може се довести у везу и са апстрактним простором насталим из геста јунака, или пак када су у питању њихови снови у којима, промењеним стањем свести, проживљавају и описују простор у коме живе у будном стању. Неке од наведених примера препознају се и у Ајвазовим романима.

3.4.2. Ајвазов простор приповедања који се умножава

Башлар у својој феноменолошкој студији о простору, на једном месту наводи пример из текста Сирана де Бержерака, са којим се могу подвући паралеле када је у питању Ајвазов књижевни универзум. У том тексту се каже: „Та јабука је мали свет за себе, чије семе, топлије од других делова, око себе шири топлоту која чува њен глобус; и та је клица према томе, мало сунце тог малог света које греје и храни вегетативну со те мале масе“ (Bašlar 1969: 196). У наведеном тексту,

Башлар наговештава да се ништа не црта и не пише, већ да се све замишља, али на специфичан начин једне цикличне структуре која се врти око властитог језгра. Ако читав плод, о коме је овде реч, посматрамо алегорично као конкретан књижевни текст, онда се може рећи да, у кружницама око језгра, које је сама суштина посматраног плода (књижевна фабула), настају минијатурни светови који су узајамно повезани приповедном нити (која може да се односи на јединство радње, простора или неке одређене теме, уколико остала јединства изостају). Ти минијатурни прикази изазивају сањарење, говори Башлар, и да би неко приказао свет у минијатури, заиста треба дуго да буде докон у мирној соби (исто, 205). Сва даља запажања и констатације француског феноменолога, могу се директно применити у читању Ајвазових романа, препознавању његовог ауторизованог приповедача и начина организовања књижевне грађе. На пример, Башлар каже да, треба волети простор да би се описао тако минуциозно као да постоје молекули света, да би се цео приказ затворио у цртачки молекул, што је важно својство управо Ајвазове поетике романа. Најјучљивији прелазак на тако особени вид структурирања грађе романа, уочава се у низању минијатурних светова који се умножавају у тексту острвске књиге у *Златном добу*, где у свакој од минијатура, макрокосмос и микрокосмос постају корелативни. Јасно је, притом, да из наговештене грађе овог другог по реду Ајвазовог романа, линеарно приповедање изостаје, што опет само додатно упућује на Башлара који објашњава, – „Коликих се сањарења одричемо ако читамо линеарно“ (исто, 208).

Дакле, представљање феномена умножавања простора у Ајвазовом књижевном тексту, у вези је са наративним раслојавањем приповедних нивоа. Ова два вида наративне грађе, Ходрова сликовито објашњава у опису и анализи наративне структуре, служећи се занимљивом терминологијом коју обликује према два древним људским делатностима – орању и ткању. У првом случају је у питању приповедни ток који се праволинијски, линеарно креће кроз наратив, и означен је као *ј а н г т е к с т* струја; док је у другом случају у питању такозвано упредање текста у мрежу, у којој је уочљива фрагментарност и тенденција ка жанровској и тематској хетерогености, што ауторка назива *ј и н т е к с т о м*.⁹⁴

⁹⁴ Исту терминологију Ходрове смо у раду користили у вези са различитим одређењем начина хода и кретања градског пешака у поднаслову „Архетип путовања као матрица Ајвазове поетике романа“, на страни 100. Док се овде, конкретно, односи на вид наративне грађе у књижевном тексту.

У првом случају ради се о принципу линеарности по коме функционише фонетско (алфабетско) писање према Дерида (које је у Ајвазовим романима присутно на споредним приповедним нивоима који припадају димензији приче, најчешће „Приче у причи“); док, насупротив овом моделу, Дерида поставља писање у свеопштем смислу – “архиписање” (које код Ајваза постоји увек на основном приповедном нивоу – то је димензија приповедања). Ходрова подсећа да, архиписање својом нереалношћу, вишедимензионалношћу, хетерогеношћу и апсолутним поимањем простора, времена и субјекта, разбија “фонетско писање”. Израз деридовског архиписања са његовим коренима у источном епском моделу, евидентан је тип текста–тканине и ткива. Једнако се и текст–ток оформљује у опозицији према традиционалном западњачком епском моделу, тиме што се у току приповедања линеарност доводи до крајности, када се у тексту примењује елеменат мреже чиме се руши његова хомогеност – у текст се уносе речи, реченице, текстови различитих стилова, фрагменти различитих жанрова⁹⁵ (Hodrová 2006: 99).

У ова два начина писања и типова текстова, покреће се и отвара класична наративна структура, коју код Женета препознајемо у вези са његовим објашњењем аспекта гласа,⁹⁶ који се може обликовати као хомодијегетички (глас једног профилисаног лика, у случају Ајвазових романа универзалног Приповедача) или хетеродијегетички (иако се термин односи на приповедање у трећем лицу, у наратолошкој анализи Ајвазових романа делимично је модификован, и у овом истраживању се користи за ознаку приповедања које се односи на споредне приповедне нивое, а у већини случајева и јесте изражено у трећем лицу).⁹⁷

⁹⁵ Иако Ходрова при опису два типа текста према Деридиној опозицији западњачког модела (линеарног писања) и источњачког модела (архиписања), не говори о Ајвазу, заправо се у свему наведеном препознаје управо наратолошки образац присутан у три Ајвазова романа – *Златно доба*, *Пусте улице* и *Пут на југ*.

⁹⁶ Женет проблем анализе наративног дискурса разврстава уз помоћ категорија позајмљених из граматике, то су: време, начин и глас.

⁹⁷ Женетово разврставање типова приповедача, овде наводимо у упрошћеном облику, иако Јиржи Храбал подсећа да их, према оригиналној подели, има четири (Hrabal 2013: 136 цитирано према Genette 1980: 248): 1. Екстрадијегетичко–хомодијегетички приповедач (ради се о приповедачу на основном приповедном нивоу, коме је поверена приповест у којој сâм не учествује, евидентно присутан у Ајвазовом *Туркизном орлу* и *Путу на југ*); 2. Екстрадијегетичко–хомодијегетички приповедач (налази се на основном приповедном нивоу, и активно учествује у догађајима о којима извештава, он је део приповести; код Ајваза се са таквим приповедачем срећемо у *Другом граду*,

На оваква становишта, може се надовезати и оно Мике Бал у коме се каже да, наративни текст формира целину у оквиру које се у приповедачев текст могу уметнути остали текстови. Зависност актеровог текста у односу на приповедачев текст мора се видети као зависност једне зависне реченице у односу на главну реченицу. Сходно том становишту, приповедачев текст и актеров текст немају исту вредност (Bal 2000: 39).

Овај увод о начинима наратолошког раслојавања књижевног текста, о коме говоре различити аутори, наводимо из разлога што се помоћу њега може сагледати и предочити мењање простора приповедања или збивања радње у Ајвазовим романима. Простор се мења како на основном приповедном нивоу, где се неретко прати линеарно приповедање хомодијегетичког приповедача, тако и на споредним, хетерогеним приповедним нивоима.⁹⁸

Током досадашњег излагања у другом и трећем поглављу, на пар места смо једнако дотицали наратолошке карактеристике Ајвазове белетристичке прозе, као и примере којима се може илустровати ово раслојавање. Међутим, овде је предмет приказа вишедимензионално умножавање простора, које се не односи само на локацију приповедача или било ког присутног књижевног лика,⁹⁹ већ на могућност приказивања простора помоћу низања приче у причи (простор новог књижевног текста), простора у коме се налазе слике, фотографије и скулптуре (као мотиви у књижевном делу), или је предмет приказа набројаних уметничких

Златном добу и Путу на југ); 3. Интрадијегетичко–хетеродијегетички приповедач (присутан на секундарном приповедном нивоу, извештава о догађају у коме сâм не учествује; то су девојка из *Зенових парадокса*, археолог, портир, Барбора, Андреа из *Пустих улица*); 4. Интрадијегетичко–хомодијегетички приповедач (присутан на секундарном приповедном нивоу, приповеда о догађајима у којима сâм учествује; у Ајвазовој прози овај тип приповедача препознајемо у лику археолога из *Белих мрва*, Бернета и Виоле из *Пустих улица*, Кристине, Томаша, Ирене из *Пута на југ*).

⁹⁸ Линеарност у приповедању се код Ајваза препознаје у чињеници, што се хомодијегетички глас увек креће од полазне тачке до неке извесности или неизвесности, до које ће га довести истраживање. Међутим, Ајвазови романи заиста постају прави текстови–мреже у којима је евидентно присутно поменуто архиписање, због пречестих дигресија, разбијене, предугачке синтаксе, иако се унутрашња кохезија романа никада не губи, јер је обезбеђује својеврсна „логика приповедања“. Приповедач никада не заборавља да повеже све елементе, ма колико они били узајамно различити и несродни. Оно што се препознаје као „везивно ткиво“ одељених компонената романа, које обезбеђује кохезију у роману, најчешће је јединство теме.

⁹⁹ Ови примери се у већој мери односе на друго поглавље нашег рада где се, у вези са Ајвазовом хетерокосмиком, говорило о простору паралелних светова, али и у вези са епистемолошком потрагом, која је као предмет анализе имала константно приповедачево кретање, односно путовање.

остварења био простор као такав. Књижевна дела у којима се проналазе елементи специфичног умножавања и промене простора су новеле *Бели мрави* и *Зенонови парадокси*, и романи *Златно доба*, *Пусте улице* и *Пут на југ*. Графичким приказом којим се илуструје ова проблематика, настају својеврсне мапе читања Ајвазових романа, изузетно комплексног и замршеног наратива, које читаоцу – посматрачу, омогућавају да најпре у целини сагледа књижевно дело, а потом да лакше повеже његове, наизглед, удаљене и неповезане елементе. „Мапе“ Ајвазових романа могу бити и сажетије представљене (могућности графичких илустрација су многобројне), иако им циљ није да буду путоказ за читање, већ пре подсетник за састављање разбацаних делова мозаика који сачињава један књижевни текст. Уосталом, како Арнхајм наводи „вербални опис може да покрене визуелни траг сећања који личи на цртеж“ (Arnhajm 1971: 45).

Томаш Кубичек скреће пажњу да је приповедачки свет неодвојив од начина перспективизације приповедања. Самим тим, ако се представљање простора доводи у везу са субјектом, то значи да простор и његово образовање јесте начин за индивидуални наративни акт. Приповедање може да користи перспективу неке од особа приче, што има утицаја на начин грађе просторних односа које су спојене са опажајућим субјектом – изабрана перспектива на тај начин носи значење простора и његове вредности (у смислу оцењивања атрибута простора и простора као целине који је реципиран кроз субјективну свест, било да се ради о „обликованом читаоцу“ према Еку, „апстрактном аутору“ према Шмиду, или једноставно о аутору према Женету) (Kubiček 2013: 79). Управо се на основу, не само промењене перспективе приповедања, већ настанка нове наративне целине, као и различитог времена приче и времена приповедања,¹⁰⁰ примећује настанак новог „простора приче“, што смо илустровали на четири примера Ајвазове белетристичке прозе.

¹⁰⁰ У вези са одређењем различитог времена приче, односно приповедања или дискурса, Лиржи Храбал у оквиру текста „Наративни дискурс“, скреће пажњу на занимљиве начине грађе и препознавања времена у књижевном тексту. Он се најпре позива на Женетову поделу која се односи на редослед испричаних догађаја (што се односи на употребу аналепсе, пролепсе, анахроније, дијахроније и слично), а потом на њихову трајност и учесталост. Осим тога, када је у питању дужина трајања радње, и узајамни однос између времена приче и времена приповедања, Храбал набраја поделу према Сејмуру Четмену, која се односи на: 1. сумирање, 2. елипсу, 3. сцену/призор, 4. издужење и 5. паузу (Hrabal 2013: 117/118). У оквиру ове поделе препознаје се различит кванитет у трајању радње, односно самог дискурса унутар књижевне грађе, на основу чега је могуће разликовати и различити простор.

Илустрација умножавања простора поступком «приче у причи» у књизи *Туркизни орао*

Књига *Туркизни орао* садржи две новеле – *Бели мрави* и *Зенонови парадокси*. Ова два текста су по свом садржају представљени сваки за себе, и тематски нису повезани, осим што су им заједнички следећи елементи: исти глас Приповедача, потом простор, односно локација где приповедање започиње на основном приповедном нивоу (Праг у садашњем времену), и сама књижевна грађа која је на сличан начин структурирана. Наиме, обе новеле састоје се из низа различитих приповести које се нижу једна за другом, с том разликом, што је у случају *Белих мрави* у питању исти глас (археолога) који их излаже, те се оне надовезују једна на другу у линеарном поретку; осим тога, до смене простора долази само два пута, што је присутно на другом приповедном нивоу када је прича, из Прага смештена у егзотичну средину на неко неименовано пацифичко острво, да би се већ у следећем приповедном нивоу, поново концентрисала у Праг, где ће потом свака од наредних приповести бити лоцирана. Пошто су овде у питању различите приче истог приповедача које су сукцесивно поређане, на графичком приказу Илустрације 4, представљене су у круговима исте боје различитих тонова.

У случају новеле *Зенонови парадокси*, прати се циклично смењивање наратива, почев од првог приповедног нивоа у коме се, према Женетовом одређењу аспекта гласа, препознаје хетеродијегетичко приповедање. Међутим, композиционо раслојавање ове новеле не заснива се на умножавању гласова којима се наратија поверава (јер су у питању само два гласа – Приповедачев и студенткињин), већ увођењем стално нових мотива којима се наговештава постојање новог „приповедног простора“. Пошто је у питању структура „приче у причи“, сваки нови круг у основном кругу (који представља садржај читаве новеле *Зенонови парадокси*), на графичком приказу Илустрације 5, обележен је различитом бојом.

На основном приповедном нивоу новеле *Зенонови парадокси*, долази до промене наративне перспективе, када се приповедање поверава Приповедачевој саговорници, студенткињи филозофије. У разговору са Приповедачем, ова јунакиња ће делимично говорити у првом лицу, да би потом прешла на хетеродијегетичко саопштење, када буде препричавала причу о неименованом писцу кога је случајно упознала. Овде се јасно прати премештање фокализације са

унутрашње на спољашњу, јер док Приповедач говори, он у првом лицу саопштава властити доживљај о сусрету и познанству са студенткињом у једној прашкој таверни. Међутим, када студенткиња започиње наратију, фокализација се мења, јер су сва збивања, представљена њеном причом, заправо била проживљена од стране особе која међу њима није присутна (и до чијег сусрета је дошло на потпуно другачијем месту; Приповедач и студенткиња се срећу у прашкој таверни, док се студенткиња и писац сусрећу на железничкој станици у Брањику).

Трећи приповедни ниво односи се на препричавање садржаја пишчеве књиге, у којој је главни јунак прашки астроном, који након преживљавања авионске несреће плута по океану и стиже до неког морског града. Описани простор се, свакако, препознаје као фантастичан приповедни свет, кроз који ће простор наставити да се продубљује. Наиме, већ на следећем, четвртном приповедном нивоу, прашки астроном проналази у овом необичном граду извесну књигу чији ће садржај девојка препричати Приповедачу, онако како га је чула од непознатог писца. Роман из подморског града зове се „Краљ номада“, и у њему астроном чита о судбини главног јунака, клавирштимера. Иако се не говори ништа ближе о томе где би радња „Краља номада“ могла да се одиграва, оно што је уочљиво јесте опис ентеријера кроз који се клавиршTIMER креће, јер ће на сличан начин и у овом приповедном нивоу, кроз већ устаљени мотив књиге, доћи до нове приповедне целине и уочавања новог простора.

КлавиршTIMER проналази некакву Зелену књигу у кући у којој ради, а потом чита одломке из те књиге. На петом приповедном нивоу, представљен је садржај Зелене књиге онако како га излаже студенткиња (а заправо чита клавиршTIMER). У њему се говори о жени која седи за тоалетним столом док се шминка; испред ње се налази црна кутијица за накит у којој се види брош – тиркизни орао. Овде се јасно препознаје указивање на наслов књиге, који је у односу на читав приповедни ток две новеле, прилично удаљен од почетка излагања Приповедача у *Белим мравима*. Шта више, да се ипак ради о узајамној повезаности две приповедне целине, видеће се већ на следећем нивоу „приче у причи“, када се буде огласио хетеродијегетички Приповедач, коментаром на девојчину констатацију о бескрајном продубљивању простора. Наиме, завршавајући приповест о ономе шта је чула од писца, студенткиња се замишља над мотивима Зелене књиге, којима се приказује рефлексijом града, који посматра жена у огледалу док се шминка:

У планинском граду се сигурно налазе нове библиотеке и друге књиге, а у њима нови градови и земље, друге планете, непознати универзуми у којима има много књига са златним, сјајним, лепљивим, подрхтавајућим, пулсирајућим, треперавим и таласајућим словима, словима из воде и дима, словима која израстају и труле. Да ли ће се у неком тексту, исписаном таквим словима, поново појавити Праг? (Ајваз 1997b: 130).

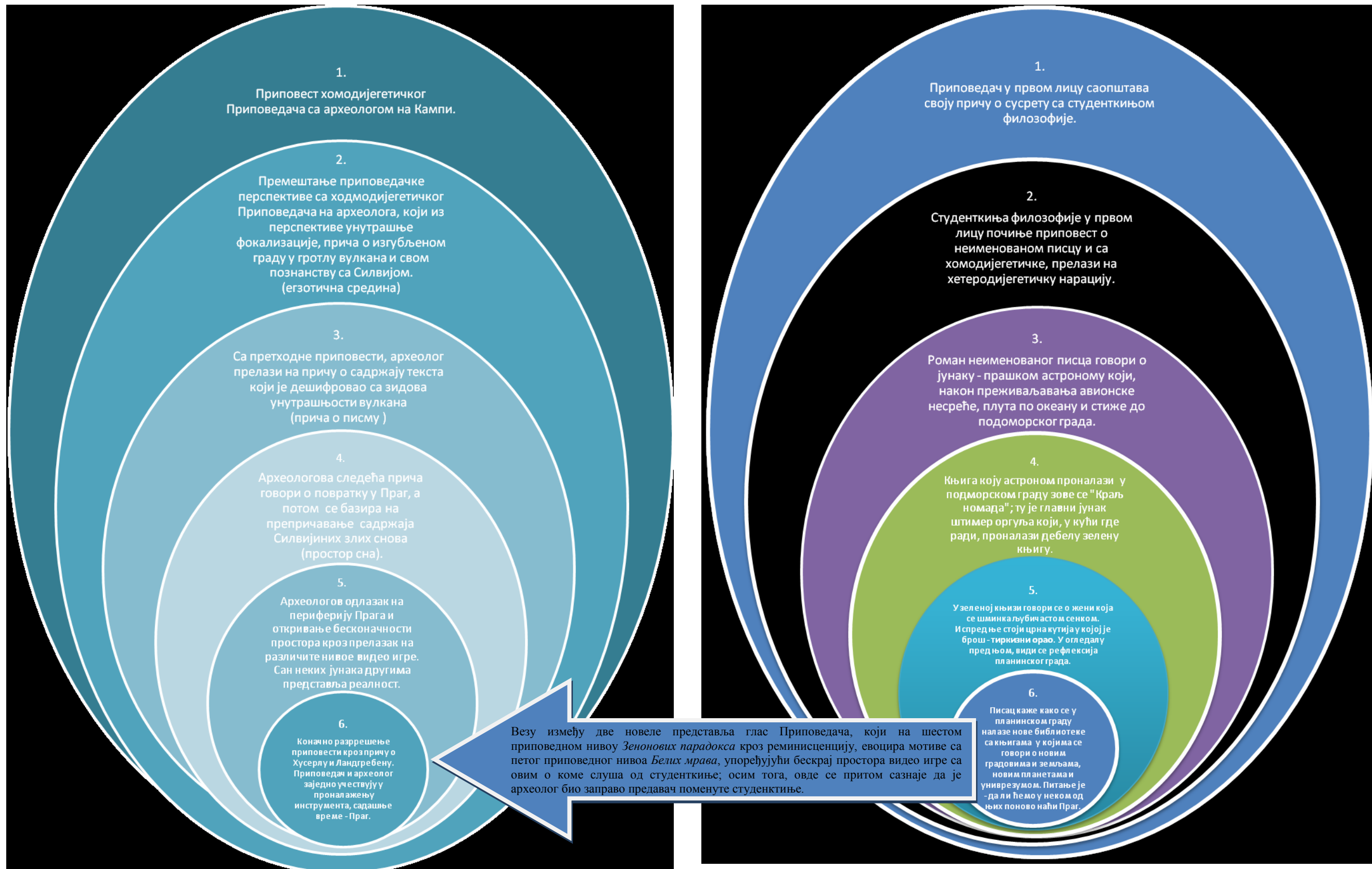
У том шестом кругу, нагостили смо да је ове речи изговорио писац, иако то може бити свако од наведених јунака до последњег нивоа приповедања. Осим тога, одмах након девојчине приче, јасно се препознаје глас Приповедача којим се спајају садржаји две новеле, што је и означено стрелицом исте боје у правцу ка петом приповедном нивоу *Белих мрва*. Док слуша о томе како је простор бесконачан, и како делимично надреалистички приказ подсећа на какав сан, у коме сневач тоне све дубље, Приповедач каже:

Сетио сам се видео аутомата из сеоске таверне о коме ми је причао археолог на насипу – о сликама у слици. Размишљао сам о томе, да ли се ови низови из две приповести негде сусрећу, да ли израстају из истога врела, да ли се укрштају на једном или на неколико раскршћа, или се заувек мимоилазе, или обавијају у тами, а да се уопште не дотакну (Ајваз 1997b: 131).

Овакав вид књижевне грађе, где је нараторски концепт важнији од самог садржаја приче, поновиће се и у Ајвазовим романима. Експеримент раслојавања књижевног простора, у односу на књигу две новеле, биће једино обогаћен увођењем бројних дигресија у току слагања приче у причи, слика у слици, у чију сврху Ајваз користи различите артефакте у простору: у питању су већ раније споменута књига, слике, скулптуре и слично.

новела *Бели мрави*

новела *Зенонови парадокси*



Илустрација 4

Илустрација умножавања простора поступком «приче у причи» на примеру романа *Златно доба*

Пред крај свог путописа, Приповедач у *Златном добу* каже: „Фабулација је авантура сусрета и повратка кући, одводи те у предео где токови непознатих догађаја шуме, где се оцртавају ликови без лица, а у тами се о тебе отиру тела неартикулисаних животиња, велике ларве“ (Ајваз 2001: 293). Овим речима, он заправо описује своје „праволинијско кретање“ кроз дневнички запис, иако се у својој нарацији често препушта, како сâм каже, „токовима непознатих догађаја“, односно многим дигресијама у свом излагању (у вези са чиме настаје такозвани јин текст мрежа, или архиписање), док се о њега „отиру неартикулисане животиње“, што се заправо односи на многе гласове који му се обраћају кроз сећања.

Композициона рашчлањеност овог романа упућује на одвојене приповедне целине које се у односу на основни наратив (у коме преовладава глас хомодијегетичког приповедача), могу уочити као три засебне дигресије. Ове дигресије су узајамно, тек делимично тематски повезане, иако им је једини заједнички именитељ управо Приповедач који о њима говори. На основном приповедном нивоу, он се налази у Прагу у коме пише дневник о свом боравку на неименованом острву, те његов запис кроз реминисценцију (аналепсу), мења простор у правцу Праг – острво.

У илустрацији 5, основни приповедни ниво називамо и првим приповедним нивоом, будући да се промена простора, односно његово продубљивање, може пратити чак до осмог нивоа. Различити нивои у приказу новог простора не подразумевају обавезно и нову причу, иако се у суштини обично заснивају на новој наративој целини. На пример, већ на самом почетку описа острва, Приповедач прави прву дигресију у којој се опет кроз реминисценцију, сећа једног свог разговора са неименованим познаником у париској кафани *Бо Артс* (тима је простор поново промењен, јер се кроз сећање, Приповедач премешта у Париз). Међутим, садржај тог разговора подељен је на јасно одељене делове који се односе на препричавање догађаја о трећем, неприсутном човеку, и о необичним искуствима везаним за пословни и за приватни живот поменутог човека. Дакле, Приповедачу познаник практично препричава Баумгартенову причу, коју му Баумгартен тек делимично саопштава из прве руке – о сусрету са некаквом

крадљивицом која му упада у стан, да би и сâм препричао причу коју му крадљивица саопштава. Прича крадљивице је смештена у Берлину¹⁰¹ и концентрише се на детаљан опис извесне слике из неке берлинске галерије.

Са овог, шестог по реду, приповедног нивоа, који се односи на садржај слике, може се пратити даље раслојавање елемената у простору, где је пажња девојке упућена на детаљно представљање неименованог лучког града у коме доминирају четири објекта: некаква зграда, приватна кућа, стара палата и рушевине манастира. Сваки од њих је засебно описан кроз различиту перспективу која се концентрише било на ентеријер или на екстеријер простора. Промењена перспектива, уводи читаоца у стално нови амбијент који у себи скрива пажљиво скривене, и тек делимично наговештене елементе једне потпуно нове приче, у односу на ону причу која је била саопштена на претходном приповедном нивоу. Оно што је притом уочљиво, јесте тенденција да се информације стално умножавају разлагањем простора приповести, односно увођењем нових елемената који би могли бити протумачени као „простор приче“ својим садржајима (могло би се једнако рећи да се новим садржајима приче отварају увек различити простори). Поменути елементи се конкретно односе управо на артефакте у простору, где се већ на шестом приповедном нивоу, као једна засебна *просторно информациона целина*, препознаје слика из берлинске галерије.

Слика отвара бројне могућности ликовног представљања простора, како подражавања референтног простора света имплицитног читаоца, тако и објеката смештених у њему, или нових артефаката (било да су у питању поново слике, књиге, скулптуре) од којих сваки може бити носилац следећих података и раслојавања простора, у вези са чиме се постиже ефекат – *mise en abyme*. У вези са ликовним представљањем просторне бесконачности, Рудолф Арнхајм каже: „У централној перспективи, бесконачност парадоксално добија тачно место у самом коначном простору [...] Сви предмети на слици садрже у свом облику видљиву усмереност ка бесконачности, а коначност се јавља у самом средишту опипљивог простора. Шпенглер је ово присуство бесконачног у свакој дефиницији коначног, описао као битну одлику модерног европског мишљења“ (Arnhajm 1971: 264). Управо се то и препознаје на поменутој слици непознатог берлинског мајстора, у

¹⁰¹ До овог места пратимо већ неколико промена простора у коме се прича дешава у следећем низу: Праг – острво – Праг – Париз – Берлин.

призору VIв¹⁰² који приказује ентеријер једне од просторија старе палате у којој се налазе тројица мушкараца. Док двојица од њих тумаче непознато писмо са фотографија, трећи човек чита књигу у којој се развија потпуно нова романескна прича. Сâм амбијент у коме се они налазе, са свим подацима о просторији, препознаје се као седми ниво раслојавања простора и приче у односу на почетни приповедни ниво, где се налази Ајвазов хомодијегетички приповедач; но, притом, треба имати у виду да се у тој просторији налазе артефакти које посматрамо као медијуме за пренос нових података, где се запажа стално нови простор – фотографије које приказују пећину и шта се у њој налази, и књига која говори о рибарском селу и фантастичној приповести која се у њему збива. У текстуалном опису насликаних сцена јединствене композиције, стиче се утисак да је дубина простора много већа, но што је то можда на слици уочљиво. Међутим, испарцелисаност целине слике мноштвом детаља, упућује на безброј садржаја, иако они нису насликани из изометријске перспективе. Арнхајм каже да, изометријска перспектива представља простор као једну самосталну суштину, изражену у систему косих паралела, коме сви предмети морају да се повинују. Овај свеобухватни медијум простора не зауставља се код оквира слике. Паралеле га прелазе, и често се чини да се предмети настављају испод оквира, који их пресеца. На тај начин, изометријска перспектива означава бесконачност простора, али као чињеницу која се у суштини не тиче човека, јер се односи на површине ван слике (Arnhajm 1971: 263/264).

Као што је био приказан на слици, сличан поступак се препознаје у грађи овог Ајвазовог романа, јер се начин „умножавања простора“ понавља још неколико пута, уз примену аналепсе. Након што заврши са излагањем ове дигресије, Приповедач се враћа на приповедање о острву, али до својеврсног одступања, поново долази након описивања специфичног начина припреме хране на овом необичном месту. Друга дигресија односи се, дакле, на описивање „лова хране“ и њених синестетичких својстава, чији опис Приповедач привремено напушта да би креирао *двоструку причу у причи*; прва се односи на интертекстуалне упуте имплицитном читаоцу кроз излагање Приповедачеве

¹⁰² Илустративно смо на овом месту изабрали приповедни слој VIв, иако до сличног начина у продубљивању простора новим приповедним нивоима долази и у осталим случајевима VIа, VIб, VIг.

пријатељице са острва, Караел, а друга на његову прашку реминисценцију о бродској представи.

Интертекстуално раслојавање семантике Ајвазовог наратива, где се уметнути текст посматра као хипертекст,¹⁰³ упућује на обавезну консултацију садржаја хипотекста, чија се значења потом преносе и примењују у сагледавању целине прочитаног Ајвазовог романа *Златно доба*. Ајвазов хипертекст, заправо је прича коју измишља Караел (док сви жељно очекују да јело буде постављено, тако да је сама прича коју слушају, нека врста аперитива). Њена прича је заснована на синтези три романа која Приповедач на овом месту именује као *Замак* (Кафка), *20.000 миља под морем* (Верн) и *У трагању за изгубљеним временом* (Пруст). Ради се о томе, да Караел спаја мотиве из наведених дела у нову причу, коју потом Приповедач у свом путописном дневнику о острву, препричава.

Када долази ред на њега да за обедом исприча неку причу, Приповедач говори о томе како су острвљани захвални слушаоци, па се не зна колико заиста пажљиво слушају садржину која им се излаже. Овом констатацијом, читалачка пажња се упућује на поновљени извор хипотекста у коме се наводе нова књижевна дела, јер Приповедач каже, како је својим домаћинима причао о *Три мускетара*, *Из Русије с љубављу*, али и о својим сновима, и другим мање важним стварима. Дакле, суштина и садржај приче у неким случајевима нису толико важни, већ је сама наративна прича у првом плану која непрекидно и континуирано траје.

У једној од прича које Приповедач дели са осталима за обедом је реминисценција о Прагу. Реални елементи у причи се односе на постојање самог града, док се виртуелно проналази у самој чињеници да се о граду прича. Дакле,

¹⁰³ Појам хипертекста користимо у значењу које у наратологији употребљава Жерар Женет, како о овоме објашњава Тања Поповић у *Речнику књижевних термина*, где се између осталог каже, да новонастали текст уз коришћење прераде или адаптације других текстова (односно хипотекста), представља и врсту палимпсеста у коме се могу препознати различити књижевни извори и утицаји (Роровић 2007: 265). Један хипертекст у себи може, притом, садржати више различитих хипотекстова, а сâм приступ читању и анализи такве грађе, често подразумева мултидисциплинарни приступ и активну партиципацију читаоца у обједињавању различитих извора информација у обликовању коначног садржаја хипертекста. То заправо значи, да једно књижевно дело које се препознаје као хипертекст, као што у овом случају говоримо о *Златном добу*, не мора да буде исто за различите читаоце, будући да свако индивидуално може да консултује различите изворе на које га књижевно дело (хипертекст) упућује, или може да их прескочи, као што је и редослед консултовања разноврсних извора информација увек препуштен субјективној одлуци читаоца, и не мора бити линеарног, већ трансверзалног карактера.

град се представља само речима (он постоји у причи), а да то није фактографски запис, сведочи чињеница да су присутне бројне измене просторног уређења Мале стране, што се односи на премештање објеката (зграда) са њиховог првобитног места на нову локацију. Магла је притом кључна реч коју Приповедач проналази на улицама Прага, којом се денотира његов заборав; то је виртуелни простор Приповедачевих слика.

Према већ устаљеном обрасцу, и ова приповест о давно виђеној бродској представи, разделиће се на приповедне слојеве, у којима се препознаје настанак поново нових приповести, у којима су вешто уткани различити интертекстуални утицаји. Обраћајући се директно имплицитном читаоцу, Приповедач му даје упуте, да се у дигресијама налази суштина приповедања, те се кроз детаљно наведен дијалог двоје протагониста – мушке и женске лутке на броду, препознају супротстављена становишта Бертранда Расела и Алексијуса Мајнонга, односно Ајвазова становишта у вези са одређењем и описом постојеће стварности. У апсурдној драми бекетовске поетике одсуства, и Ајвазови јунаци на четвртом приповедном нивоу друге дигресије, воде полемику о постојању, међу њима, неприсутног божанства, чије бивство обезбеђује смисао свих предмета и њихову узајамну повезаност:

Кнез да не постоји! Кнез је стварнији од свих нас овде, без њега би наш живот изгубио ред и поредак, наша би се слова поново расула у фрагменте малих слова од којих су састављена, а ова би се опет полако саставила у Јеванђеље Гвозденог Тигра, чије нам обнављање прети већ пет година. Ништа више не бисмо могли да кажемо, јер ниједан субјекат не би могао да се споји ни са једним предикатом, у простор између њих би продрле ларве и ледене авети (Ајваз 2001: 145). Кнеже! Кнеже! Како је то био страхан час када је започињала Реконкиста када је полазио на пут према Граду чистога светла, када смо се испуњени безграничном захвалношћу и неизмерном надом, да ће се *златно доба* поново вратити, опраштали поред киоска што је светлео у тами на последњој станици трамваја (исто 147).

Динамика приповедања се мења, као и правац приповедног тока. Измишљена представа се зауставља, а посматрач (Приповедач) је намамљен да се придружи непознатој жени у њеном стану, где је, у жељи да јој помогне, ухваћен у замку, и приморан да слуша њен хистеричан говор о некаквој завери која се њему приписује. Садржина њеног говора изложена је кроз трагове синестезије у својству звукова који изазивају одређене слике из њеног стана. У надреалистичким визијама и оптужбама непознате жене, аутор оних редова текста који се налазе пред имплицитним читаоцем, представљен је као владалац света.

То је онај приповедачки универзум о коме говори Долежел у својој хетерокосмици, који често у себе увлачи самог читаоца као једног од актера свих представљених догађаја:

Ко исцрта бели папир може да сруши храм и разбије његове мермерне скулптуре, може да искида жице клавира и остави их да на вечерњем ветру зврндају бесмислене песме о градовима који су зарасли у дунгли, може да негира егзистенцију звезда, и великих прелепих животиња што жуде за пламеном и трче ка пожарима купајући се у огњу (Ајваз 2001: 152).

Приповедач на овом месту завршава другу дигресију о „бродској представи“ и враћа се описивању прилика на острву, све до момента док не пронађе нарочити острвски артефакт у виду специфичне књиге, без почетка и краја. Острвска Књига (једино писано дело на острву) извор је нових приповести које се рашчлањују до осмог приповедног нивоа, по принципу који је и до сада био приметан, уметањем приче у причу. Основу сваке засебне наративне целине, сачињава нека авантура слична Свифтовом Гуливеру, Хомеровом Одисеју или Синбаду морепловцу.¹⁰⁴

¹⁰⁴ У читавом роману *Златно доба* постоји само једна матрица која је вешто скривена, али која се фреквентно понавља, те постаје јасно уочљива. Мимо откривања невидљивог простора који је „реалнији“ од материјалног и опипљивог, испуњеног облицима, важна тема коју Приповедач износи пред читаоца је нереализована љубав, осуђена на пропаст. Покушаћемо да ретроспективно упутимо на овај образац: сâм Приповедач говори о свом односу према Караел коју упознаје на острву и која постаје његова интимна пријатељица. Њихова љубав не траје, јер се он са острва враћа у Праг; али, и да је остао на острву, верујемо да они не би били заједно, будући да смо до сада упознали да тамо ништа није трајног карактера, почев од личних имена, до домова у којима су живели. Тако смо присуствовали промени језика, писма и острвске граматике, а с тим у вези се променљивост као „вечито владајући закон“ на острву, може применити и на међуљудске односе.

Даље, можемо да се присетимо приче о Баумгартену, чији приватни живот није предмет приказа, осим његове професионалне упућености у проблеме естетике и њене одређености, али је незанемарљив однос који он реализује са непознатом девојком – крадљивицом из његовог стана. Иако не долази до конкретнијег односа између њих двоје, веза коју за краткотрајно познанство успостављају, није занемарљивог карактера. Шта више, научник Баумгартен је толико занешен девојчином причом, да ни за један моменат не сумња у веродостојност фантастичног исказа, те се чак упушта у подухват да јој финансијски помогне, не би ли и сâм присуствовао чудесној куповини, још чудесније слике о којој му је девојка говорила.

Матрицу неуспелих љубавних односа, у прилици смо да пратимо у садржају острвске Књиге о којој говори Приповедач. На првом месту у питању је неименовани кнез који двадесет година путује светом не би ли пронашао своју жену коју је уграбио див, а онда кад дође до прижељкиваног сусрета, супружници не могу да споје давно прекинуте везе. Ову матрицу препознајемо и у миту о Одисеју (који Приповедач сâм пореди са неименованим кнезом), који се једнако враћа на Итаку после двадесет година, побеђује Пенелопине просце, али је срећа кратког века, он не налази свој дом ни у њој, ни у Итаки, те се поново жени. Након ове приче, опет је реч о љубавном односу двојице ликова – Тана и Тала према Нау, љубавни троугао који резултира сукобом пријатеља, и низом трагедија које су потом уследиле. Љубав Гата и Хиос је трагично завршена његовом мучном смрћу. Фоова љубав не налази одјека у Мии, након чега настаје његов роман научне фантастике који говори опет о несрећној љубави краља Друа и његове изабранице

Извор различитих прича у књизи, и њихово непрекидно продубљивање, Приповедач објашњава постојањем посебних „цепова“ у књизи, чији тачан број не постоји, те с тим у вези ни коначан облик, односно садржај саме Књиге.¹⁰⁵ Пресек приповедних нивоа Књиге према различитим тематским приказима, хронолошки би могао да се поређа на следећи начин:

1. Кнез у потрази за женом
2. Прича о сукобу Тана и Таала
3. Гато у потрази за драгуљем
4. Гато и Хиос се заљубљују, она му помаже
5. Гато губи драгуљ краљ Таал га изазива
6. Представа изгубљеног драгуља у Фоовој палати
7. Фоова љубав према Мии
8. Фоов одлазак из палате, његово самовање и писање романа
9. Садржај Фоовог романа о острву Вауз и њеном владару краљу Друу
10. Завера против Друа и уморство Изилино
11. Дру лута кроз Европу
12. Дру телескопом посматра збивања на планети Урум, заљубљује се у Нус

Међутим, промена простора који је наротивом приказан је другачији, него поређане тематске целине. Будући да Књига није имала ни садржај, ни пасусе, ни одељена поглавља, једино структурно раздељивање текста представљали су такозвани „цепови“ – различитог садржаја; зато се овде може говорити о разноврсном физичком простору књиге. Цепови су сегменте текста одвајали у различите равни што је приказано на илустрацији 5, у трећој дигресији.

Оно што је занимљиво у структури романа *Златно доба*, јесте да представљање острвске књиге Приповедач започиње од двадесет деветог поглавља, и оно траје кроз читавих тридест поглавља, када се и завршава приповест о његовој посети овом острву. Читав претходни део, са две уметнуте

Изиле, и тако унедоглед, до немерљиво малих величина (инфинитезимала), у овом случају књижевних записа о нереализованим љубавним односима.

¹⁰⁵ У овом опису острвске Књиге препознаје се структурални концепт Ајвазовог романа *Златно доба*.

дигресије, краћи је у односу на други део романа, за два поглавља. У наизменичном смењивању различитих приповести ове треће по реду дигресије, накнадно су уметнуте још две прашке парентезе, како Приповедач наглашава. Шта више, у поглављу које носи назив „У потрази за почетком“, сâм Приповедач објашњава структуру оних приповести на које наилази у острвској књизи:

Дешавало се, на пример, да се у причи А појави лик који приповеда о причи Б, у којој се појављује личност која потом приповеда о причи В, међутим, након завршетка приче В приповест се није вратила на приповедни ниво Б како би се очекивало, већ се на прилепљеној парентези, зачудо, настављала прича А, док би прича Б, заједно са читавим својим светом, као неким злим чудом, у потпуности нестала из Књиге – или би се такође, када смо је већ прежалили, њен наставак појавио на потпуно неочекиваном нивоу Ђ или Е (Ајваз 2011b: 169).

На неким местима, радња Књиге би се загризала у властити реп, тако да заправо, и није било могуће са сигурношћу одредити на ком се нивоу, у садашњем тренутку, који од пасажа текста, налази (исто 170).

(На исти начин је у саму себе замотана ЕшEROVA литографија „Галерија графика“ (која ипак има једноставнију форму А(А) (посетилац у галерији посматра графику на којој је приказан град, у коме се налази галерија, где исти посетилац стоји (задатак за читаоца: како би изгледала ова литографија када би имала – једнако као и приповест из Књиге – форму А(Б(В(А)))?)).) (исто 170)

У наведеном цитату Приповедач, који је и имплицитни писац приповести, истовремено објашњава како структуру острвске Књиге, тако и властитог рукописа који се налази пред читаоцем, али притом не заборавља да му упутити позив на решавање задатка – препознавања, да се заправо пред њим налази острвска Књига, као што се сваки посматрач ЕшEROVE литографије „Галерија графика“ аутоматски налази на истој литографији (посматрач самог себе заправо посматра у галерији како посматра литографију). У каснијем излагању, о новим уметнутим пасажима, Приповедач говори као о десним или левим парентезама, односно причама које се, или продубљују у нове приповедне токове, или се враћају на неки од претходних приповедних нивоа.

У првој прашкој парентези Приповедач се поново директно обраћа читаоцу речима: „... теби ћу открити, сад кад смо остали сами и ослободили се одвратних нестрпљиваца, да се оно најважније у свакој радњи скрива у дигресијама које наоко, никако са њом нису у вези. То је једна од ствари коју сам научио на острву, и мислим, да ово правило не важи само за књижевност“ (Ајваз 2001: 197). Нешто касније ће се иста мисао поновити: “Када сам једном говорио са Караел о бесконачним дигресијама којима су острвљани били склони, она ми је саопштила

нешто као афоризам: „Главно је то што је споредно”. (Други њен афоризам је био: „Ако желиш да се сретнеш са нечим што је потпуно исто, пођи негде потпуно другде”)“ (исто, 235). Сличну реченицу препознајемо и у вези са писањем романа једног од ликова на петом приповедном нивоу који каже: „Уколико желиш да пронађеш нешто потпуно исто, пођи негде потпуно другде“ (исто, 257).

Управо се у наведеним цитатима препознаје разлог честог напуштања главног приповедног тока, о чему сведочи ова прашка парентеза у којој Приповедач објашњава, како је са острва донео кесицу коју је узео из једног џепа Књиге. Када је исту убацио у Влтаву, настао је огроман светлећи мехур. Овај догађај га је толико зачудио и нагнао да се запита, шта све о острву заправо не зна, и да ли су тајне на њему биле намерно скриване. Ова светлећа кугла се није уклапала ни у један опис Острва, а сада пренешена у контекст Прага, поставља питање пред Приповедачем, колико заправо познаје и властити град. Паралелизам између две средине, егзотичне и урбане, управо је могуће сагледати кроз тајне које се откривају у виду нових, заједничких елемената у простору, или својстава самог простора – као што је појава поменутог светлећег мехура. Будући да је још на Острву научио важну чињеницу, да сваки тајни простор скрива небројено нових, других простора, исту констатацију самим тим преноси на тумачења простора града и његов опис:

На острву сам осећао: да када би се ту појавио једини скривени простор, могло их је онда бити безброј. Није ли ова фантастична могућност сада постала стварност? Џеп са прахом који се променио у загонетни лебдећи мехур, била је скривена шупљина, самим тим је сличним просторима и читаво острво могло да буде прошарано као сир, могло је да скрива подземне храмове непознатог култа где су се острвљани тајно сакупљали током ноћи, или просторије уклесане у стене које су прикривале мумије давних краљева или старе хронике што су описивале шарену историју острва (Ајваз 2001: 200).

Управо је оваквим текстом, Приповедач направио увод за преношење мита у затворен простор – у овом случају *Илијаде*, у стан студенткиње (током прве прашке парентезе).¹⁰⁶ Осим што на овом месту слуша идеје ове девојке у вези са инсценацијом Хомеровог свева, она му истовремено поверава настанак романа, за

¹⁰⁶ Описана сцена је умногоме паралелна оној која је била представљена у роману *Други град*, када непозната девојка, након преживљеног бродолома, стиже на некој греди право пред ноге Приповедача, ношена великим таласом у једној соби. Та сцена представља алегорију Одисеја који је ношен таласима на сплаву, био избачен на обалу где га проналази Наусикаја. Сада се Приповедач налази на некој врсти обале у стану студенткиње, где се његова авантура наставља у непознато.

који је веровала да га пише њен сусед Швеђанин. Њеном приповешћу се простор текста поново раслојава и удаљава од основне приповедне линије Приповедачевог путописног дневника. Међутим, управо како је раније и најавио да се у дигресијама скрива права суштина приповести, у овој парентези уметнутој у трећу дигресију, Приповедач открива како студенткиња режије схвата да сама измишља ту причу коју му саопштава, будући да је заправо никако није могла чути од суседа који је Швеђанин, и који не говори језиком који би она разумела. На индиректан начин, Приповедач читаоцу у овом поглављу заправо поручује, да све што мисли да је писац написао, у ствари је само плод његове фантазије. Корен оваквог становишта проналази се у пасусу када каже:

Истог момента када сам схватила да сам ауторка романа о блудној кћери, тог страшног опсеног сна, једнако сам спознала да у мени постоји извор бесконачних могућности догађаја. Чини ми се да такав извор догађаја постоји у сваком човеку, али већином остаје скривен; у мени је он био пробуђен фрагментима шведских речи, шумом језика и разбацаних слика поринутих у њега. У почетку ме је то уплашило, изгледало ми је, да ми је обавеза да запишем све догађаје који су из тог извора куљали, а да то нећу успети ни за живот цео. Онда сам одједном схватила, да сваки догађај у себи садржи све остале. Сами сте говорили да је моја *Илијада*, заправо исти догађај као мој *Роман о Амелији*. С тим у вези сам се смирила, не треба да се журим, увек је довољно причати о једном догађају, снимати један филм, сликати једну слику, а све друге слике, и други догађаји, биће у том делу присутни (Ајваз 2001: 211).

Из наведеног текста, може се закључити, да све различите приче са свим, ма колико разнородним елементима, представљају само варијације исте теме путовања, лутања и пута индивидуације. На тај начин настаје „рађање света“ или светова у свакој причи понаособ, у вези са чијим садржајем је могуће препознати и опис нових простора. Својеврсну синтезу острва и Приповедачеве родне земље, представља накнадно унешена и друга прашка парентеза о шумском позоришту („Представа у Мњишеку“), која представља инсценцију Фоовог романа о Друу и Изили на сцени, при чему се поставља питање о реинкарнацији и бесконачном понављању улога које људи узајамно реализују. Пре него разложи ову парентезу у сложено и замршено приповедање, Приповедач директно ословљава читаоца са овом информацијом: „Можда ништа важно нећеш изгубити уколико ова поглавља прескочиш, али можда ћеш се и мимоићи са сусретом који би ти обезбедио кључ за читав текст“ (Ајваз 2001: 261).

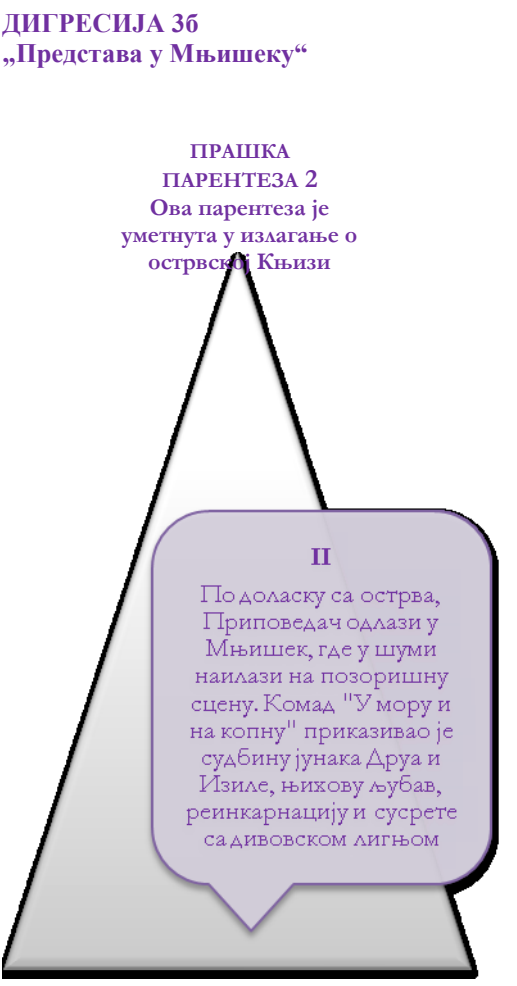
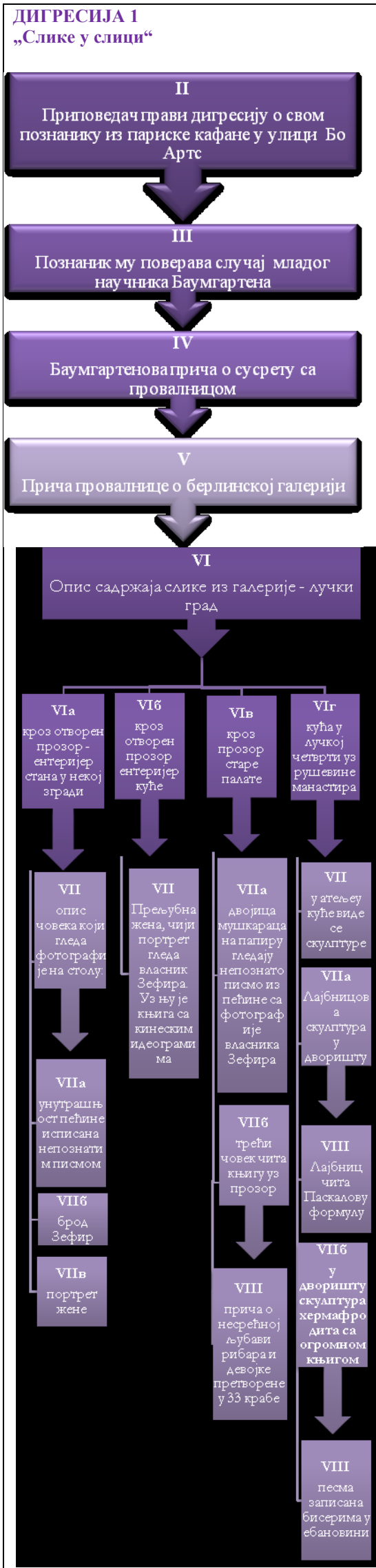
У парентези је заправо реч о комплексном и замршеном односу троје јунака – Друа, Изиле и хоботнице. Сваки наредни чин ће потом бити приказ истих јунака

у новим улогама као облик реинкарнације; простор је исти, али је време различито, иако су јунаци тога сасвим свесни. Они долазе поново до сазнања ко су и шта су, а истовремено је и хоботница ту у лику доктора Гадамера (име је видна аналогија са немачким филозофом 20. века). Дру објашњава Изили суштину сталног понављања сусрета и пресека простора и времена: „Проживимо овде свој кратки златни век кога ћемо се сећати у тешким тренуцима и очају будућих живота“ (исто, 268). До тог сазнања долазе тумачећи своје снове. Приповедач коментарише да је аутор драме помешао мотиве из дела Ладислава Климe и Емануела Сведенборга. Ова прича о реинкарнацији је заправо матрица већ поменутих несрећних љубави на једном простору, а то је управо увек некакво острво (морнарева прича, Приповедач и Караел, Гато и Хиос, Фо и Мии, Тана и Нау, Дру и Изила, Амелија и пас). Ова чудна прича била је накалемљена по мотивима острвске Књиге, али са елементима песимистичке филозофије и реинкарнације које су веома стране острвском погледу на свет.

Мимо илустроване прашке парентезе, док препричава прочитану–полуизмишљењу причу, Приповедач наглашава, да на одређеним местима хармонике–текста острвске Књиге, проналази својеврсне енциклопедијске одреднице било биолошког, историјског или географског садржаја, што је заправо идентично читању романа *Златно доба*, у коме читалац непрестано консултује енциклопедијске изворе било у електронском или писаном, односно штампаном облику (у вези са уметницима, научницима, књигама, писмима и сл.). Приповедач се потом обраћа читаоцу са речима, да му неће открити све појединости ове легенде – али да је читалац може сам осмислити, у вези са чиме се препознаје позив читаоцу, да сâм осмисли фабулу романа, да га својим читањем и консултовањем разних извора и одредница доврши, и да се коначно, делимично поистовети са неким од ликова, јер је само питање момента када ће увидети да је дошло до укрштања између света у коме сâм живи, у односу на оне о којима је до тада читао.

На крају ћеш схватити да је твој живот на чудан начин копија догађаја који у овом пределу искрсавају. И само ћеш се смешкати када ти будем објашњавао аутентичност дневничке књижевности, знаћеш да се са собом нећеш сусрести док из себе не изађеш у свет магијских збивања, да је и та најдубља дневничка књижевност површна, и да је тај најискренији дневник мучна подвала; „ја“ дневничке књижевности је увек жалостан и фантастичан лик, нестварнији од свих краљева, принчева и принцеза острвске Књиге (Ајваз 2001: 294).

I
први приповедни ниво на коме се Приповедач реминисцентно присећа свог боравка на egzотичном, неименованом острву; садашње време, Праг.



Илустрација умножавања простора поступком «приче у причи» на примеру романа *Пусте улице*

Роман *Пусте улице* садржи неколико различитих књижевних врста у себи, што је поступак који у односу на читаву структуру дела, омогућава увид у нове наративне целине које нису само „прича у причи“, већ заправо представљају запис једног новог књижевног дела преко другог. Са нараторолошког становишта, ради се о линеарном концепту приповедања једног гласа, хомодијегетичког Приповедача, који се од почетка до краја приповести креће кроз исти простор који физички не напушта (Праг). Ово кретање, које се може поистовети и са иманентим путовањем у средиште бића, траје десетак дана, и графички је приказано у четрнаест тематских одељака на илустрацији 6. Кретање Приповедача започиње проналаском необичног знака на депонији, који се потом појављује као својеврстан лајт мотив који прожима сваку причу у роману, што је на илустрацији 6, приказано сликом знака онако како се он појављује у књизи, и како се потом мења у односу на опис Приповедача или његових саговорника.

У свом истраживању могућих значења пронађеног загонетног знака, Приповедач се сусреће и упознаје са низом различитих људи, од којих су неки аутори нових и уметнутих књижевних текстова у основни наративни ток. Било да се ради о изворним причама које му познаници саопштавају (покушавајући притом да свако за себе одгонетне сврху знака), или о препричавању садржаја новог књижевног дела које је настало у вези са знаком, њиховим навођењем настају својеврсне парентезе, придодати елементи, који читаоца делимично скрећу са јанг текста струје, и упућују га на нови, јин текст – мрежу. У питању је разгранато и сложено приповедање, где се одвојени и самостални делови новонасталих прича, ипак уграђују у линеарно приповедање (будући да се увек концентришу на стожер који носи сваку причу – што је заправо знак), али на тај начин, што у основно приповедање исписују своја значења, мењајући притом, Приповедачеве закључке, и узрокујући сваки његов следећи поступак. Овим наративним поступком настаје текст палимпсест који се састоји из свих сабраних прича на које је Приповедач на свом путовању кроз град наишао; његов глас је присутан у свакој причи, он се не губи, али на тему знака сви остали присутни

гласови, у дијалогу са Приповедачем или у хетеродијегетичком саопштавању,¹⁰⁷ на тренутак постају доминанти. Но, будући да тих гласова има незанемарљиво мало, њима се полако исписује нови текст преко текста хомодијегетичког Приповедача.

У вези са представљеним наративним планом романа *Пусте улице*, опис и промена простора се мења „виртуелно“, тек у разговору Приповедача са другим ликовима, или кроз препричавање нових књижевних текстова, будући да на основном приповедном нивоу Приповедач, као што смо наговорили, не напушта Праг.¹⁰⁸

Сви гласови других јунака који се појављују у роману, сем Приповедача, или ако су у питању јунаци о којима се говори у трећем лицу, могу се поделити у три групе. Прву групу сачињавају ликови који су аутори неког књижевног дела, у вези са чијим садржајем се може говорити о промени простора приповедања. У *Пустим улицама* конкретно се сусрећемо прво са приповетком „Ноћна слова“, која се приписује аутору који се потписује као Јиржи Зајиц (ради се заправо о момку, Арношту, аутору знака који Приповедач проналази на депонији на почетку приповести, да би се са Арноштем упознао на крају приповести), потом са либретом за оперу „Медузе прошлости“ коју изводе Барбора и Андреа (аутор либрета је Паскал Брисон), надреалистичком песмом (песма се приписује Јонашу), романом *Наранџаста књига* (ауторство романа се приписује Валерији, мајци нестале девојке Виоле), са романом *Санта Розалија* (о садржају романа Приповедач сазнаје од Барборе и Андрее; ауторство је у почетку веома дискутабилно јер се ради о писцу који се потписује као Оноре де Верн, да би се потом показало да је у питању поново Паскал, чији глас се током приповести у *Пустим улицама* не чује, већ се о њему све време говори само у трећем лицу; приписује му се и ауторство романа *Црвена књига*, који настаје као наставак на Валеријину *Наранџасту књигу*), итд.

¹⁰⁷ Под хетеродијегетички приповедањем на овом месту подразумевамо приповест неког од Приповедачевих познаника о неком трећем, неприсутном лицу, о чему је већ било речи у вези са описом структуре новела у књизи *Туркизни орао*, и у роману *Златно доба*.

¹⁰⁸ Ово је уочљив елемент који се понавља у сваком Ајвазовом прозном делу која је написао до романа *Пусте улице* (*Туркизни орао*, *Други град*, *Златно доба*). До промене долази у романима *Пут на југ* (Приповедач је на Криту, његов саговорник путује из Прага ка Криту), и у роману *Луксембушки парк* (главни јунак мења простор, од Париза до егзотичног острва у Атлантику).

У другу групу ликова се убрајају они који Приповедачу саопштавају неку причу мимо записаног књижевног дела, било да је то прича из прве руке или препричавање нечије туђе анегдоте. Овде се може убројати Приповедачев разговор са Јонашем (осим описаног простора слике у кући Јонаша, говори се и о путу његове нестале кћери у Њујорк; фотографијама Њујорка, Приповедач се виртуелно пребацује у овај северноамерички град); разговор са сликаром Домиником (из сликареве приче, смештене у Француској, Приповедач сазнаје необичности догађаја из Дижона; између осталог сликар Приповедачу даје информације где да даље настави своју истрагу); разговор са Бернетом (део његове приповести односи се на боравак у Гармиш–Партенкирхену у потрази за благом капетана Бустрофедона), са Барбором и Андреом Приповедач разговара о њиховом одмору у Амалфију (где проналазе роман *Санта Розалија*), и коначно од Арношта, Приповедач слуша о његовом путовању на Фолегандрос, што ће му помоћи да склопи и последње делове слагалице (осим тога, при сусрету са Арноштом Приповедач сазнаје да је он прави аутор приповетке „Жене од папира“, и да се потписао као Јиржи Зајиц).

Последња група ликова представља својеврсне карике између свих осталих, јер својим причама повезују наизглед разнородне садржаје. „Приче карике“ припадају ликовима као што су графичар, Јулија, конобар у кафеу Плави папагај, власник продавнице Там–там, архитекта – Бернетов пријатељ, Виола.

У свеопштем галиматијасу свих наведених гласова, као својеврсни врх пирамиде, издваја се глас портира чија се прича у причи налази готово у средини свих наведених. Међутим, његова прича се не може уврстити ни у једну од три наведене групе, иако са осталима дели једну заједничку компоненту – а то је покушај одгонетања значења мистериозног знака. Прича чувара у ноћној смени, фирме на којој се као лого налази мистични знак за којим Приповедач трага, садржи важне податке везане са Ајвазову поетику. У питању је филозофски трактат о „постанку космоса из грознице“, кроз чији садржај се, осим простора где се прича одвија, мења и време, и из савременог доба се премешта у антику.

Иако се чини да овај непознати човек дезавуише Приповедача како би га што дуже задржао уз себе, и на тај начин скратио време у ноћној смени, он износи веома важне податке за тумачење, можда чак, најскривенијег Ајвазовог наума. Прича нема везе са несталом девојком Виолом, и ни на који начин неће помоћи Приповедачу да је нађе, али чувар у њој наводи имена неоплатоничара, и то

последњих људи који су били у атинској Академији пре њеног затварања 529. године. Ради се о Псеудо–Дионизију који је овде, у чуваревој причи, представљен као дрзак момак који у неоплатонске идеје уноси немир својим ставовима и гностичким (источњачким) учењима, присвојеним из Азије (Персија, Месопотамија), што би могло да се доведе у везу са Ајвазом који једнако у своје текстове уноси источњачку филозофију или мотиве (Даргуз у роману *Други град*).

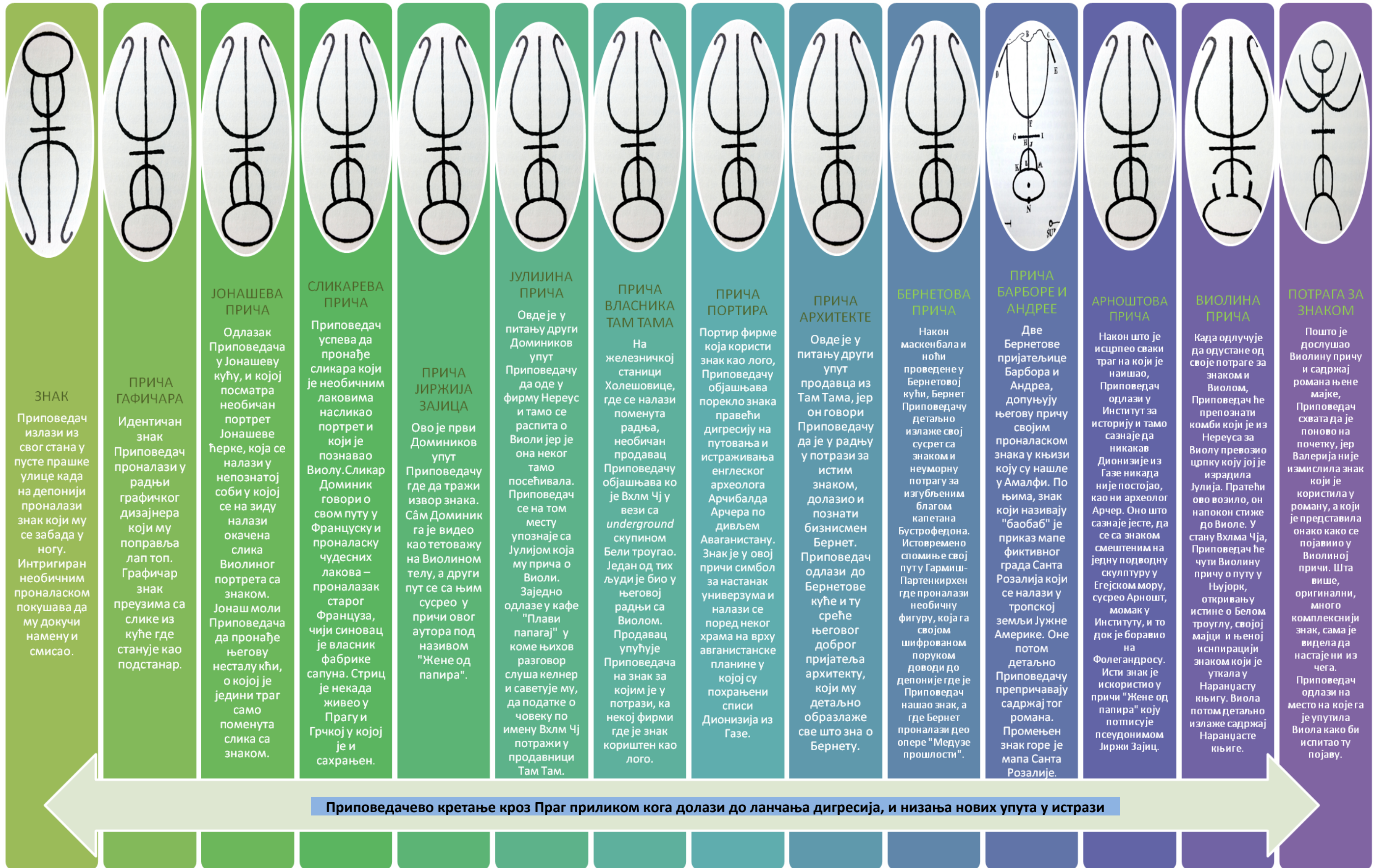
Након затварања Академије, већина ученика платоничара обрела се у Ктесифонту, међу којима је био и Дионизије. Спомињање његовог имена у портировој причи, могло би да направи велику дигресију у тумачењу садржаја читавог Ајвазовог романа, или може да се тумачи као потпуно нова прича у прича коју смо и предвидели као Ајвазову тајну намисао да сакрије главну суштину излагања у роману. Ако бисмо узели у обзир дела која се приписују Псеудо Дионизију, чији се прави идентитет заправо и не зна, имали бисмо пред собом прегршт езотеричних текстова који се тичу разних религијских тумачења. Називи само неких од њих су: *О Божијим именима (De Divinis Nominibus)*, *О небеској хијерархији (De coelesti hierarchia)*, *О црквеној хијерархији (De ecclesiastica hierarchia)*, *О мистичном богословљу (De mystica theologia)*. У Ктесифонту су избегли ученици желели да обнове Академију, нашавши милост код персијског владара по имену Чусрав Аношарван.

Поменути мистична учења су била сачувана и заборављена у дивљим пределима Авганистана. О ономе шта су садржала, говорили смо у вези са тумачењем значења храма у трећем поглављу (када су Идеје побегле из Једног, стр. 145). На овом месту, у вези са нараторским раслојавањем простора, занимљиво је само напоменути део тог „филозофског трактата“ о тумачењу настанка космоса из грознице, будући да се њиме у суштини, објашњава поента понављања истих слика, или прича, чиме се постиже дросте ефекат.

Ајвазов Приповедач од портира тако сазнаје, шта заправо значе увијени елементи знака о коме је реч; наиме, из почетног немира универзума настала је Грозница, док је њен врели дах разједао оно што се ионако снено раздвајало. Оба центра елипсе знака окренула су се насупротив једно другом, а удвојеност која је тако настала, наставила је да дели унутар обе супротности и створила је Многобројност (полисемију). Када је Једно видело да у својој унутрашњости има Многобројност, на трен је уздрхтало од ужаса пред тим непознатим што се покретало у његовој утроби, јер у први мах није знало да је Многобројност његов

грозничави зао сан и да се од њега не разликује. Многобројност је искористила тренутак страха, кратког колебања, слабости центрипеталне силе, и помоћу сила Грознице која је у њој нашла задовољство, пробила је у границама елипсе отворе, и побегла Једном. Бекство Многобројности представљају три црте које излазе из елипсе. Изван једног, Многобројност већ није имала довољно енергије за то да се даље множи, многост је остала у истом броју и из њених облика настале су Идеје или Архетипи (Ајваз 2004b: 193/194).

Наведеним, парафразираним делом текста *Пустих улица*, објашњавају се многобројне варијације на тему знака, чије се праизворно значење и смисао ипак и даље скривају пред Приповедачем, будући да се и приповест романа завршава његовом даљом потрагом.



Илустрација 6

Илустрација умножавања простора поступком «приче у причи» на примеру романа *Пут на југ*

Структура романа *Пут на југ*, у вези са којом се може пратити опис различитог простора приче, може бити представљена на неколико начина: уколико се служимо Женетовом поделом, гласови (*récit*) које препознајемо у причи (*histoire*), припадају Приповедачу (на основном приповедном нивоу) и његовом саговорнику Мартину (на свим осталим, споредним нивоима). Са наратолошке стране (*narration*), читав текст је подељен на два дела, од којих је први сложен у форми хијазма, или можда приближније, у форми антиметаболе, будући да се састоји од тринаест поглавља чији су називи сложени у таквом редоследу, да након средњег, седмог поглавља, почињу да се понављају обрнутим редоследом, при чему се доследно прати рефлексивна садржаја претходно наведених поглавља. Други део књиге се састоји из једанаест одељених прича (*histoire*), где се у већини случајева приповедач Мартин, налази у неком новом граду, крећући се пут југа од Прага према Гавдосу.

Међутим, уколико се посматра унутрашња, сижејна структура дела, онда се она може представити у форми како је то графички приказано на Илустрацији 7. У свеобухватном приповедачком простору, препознаје се целина садржаја Ајвазовог романа *Пут на југ*, где су са леве стране издвојени ликови у делу. Међу овим ликовима доминантно место заузима Томаш Кантор, чији глас се у роману уопште не чује, јер је читава приповест представљена годину дана након његове смрти. Међутим, преостали ликови, сем самог Приповедача који је заправо све време слушалац нанизаних приповести, сваку своју активност упућују на разрешење мистериозне смрти поменутог човека (ово се пре свега односи на Мартина, Кристину и Ирену). Осим тога, усмрћени Кантор, аутор је мултидисциплинарног пројекта који у себи обједињује: роман – „Влажни зидови“, либрето за балет – „Критика чистог ума“, илустрације за стрип – „Вулпецула (Авантуре Хенријете Фокс)“, серије слика под називом „Лигдски мотиви“, сценарија за филм – „Ларва“, чак пише и надреалистичку поезију која није засебно обједињена и именована.

Управо у вези са Мартиновим препричавањем садржаја Томашевог романа „Влажни зидови“, препознаје се нови простор приче који ће се потом даље раслојавати. У оквиру овог другог приповедног нивоа, поново су са леве стране

представљени ликови који живе у фиктивном граду Парки, у коме влада такозвани лигдски покрет. Кроз низ перипетија,¹⁰⁹ Маријус стиже у кућу доктора Хектора, који се у односу на остале јунаке „Влажних зидова“, слично Томашу, издваја поново својим талентима и многобројним активностима. Између осталог, Хектор је аутор романа који, како се наводи, није записан, те стога нема конкретно име. Међутим, Мартин Приповедачу детаљно препричава његов садржај, онако како га је Томаш Кантор замислио. Овим поступком препричавања приповедни поступак се стално продубљује у нови, виртуелни простор, новог романа.

Хекторов роман говори о герилском рату Северне и Јужне Флоријане (поново фиктивне земље), где је један од главних ликова Фернандо Вијета, који се нигде не појављује као актер, већ је личност о којој се говори, једнако као што је то случај са Томашем. На следећем, трећем по реду, приповедном нивоу, пратимо кроз нова поглавља *Пута на југ*, садржај Фернандовог романа који се зове „Заточеник“. Иако уочљиво апелујућег значења, заточеник се уопште не односи на политичка и друга збивања Северне Флоријане, већ на индивидуални живот и судбину уметника Леа који постаје заточеник фанатичне жене Ванесе Вилис. Од ње је био упошљен да јој помогне у вези са унутрашњим уређењем стана који се налази у ултрамодерној згради савремене, надреалистичке архитектуре. Овај опис простора стоји у потпуној супротности, тропској земљи каква је Северна Флоријана, а додатни контраст је тај, што је радња смештена у Бостону (дакле у постојећем граду из референтног света имплицитног читаоца, савезне америчке државе Масачусетс, на супрот Флоријани, иреалној земљи у којој живи писац романа – Фернандо Вијета).

На овом приповедном нивоу (мисли се притом на ниво 4а), кретање јунака ће се задржати по реалном простору, што ће се видети из каснијег навођења топонима који уистину постоје. Чак и када буде покушала да га спаси, његова

¹⁰⁹ Једна од споредних прича која поново отвара могућност сагледавања новог простора приче у причи је и она, која се односи на везу између Маријуса и студенткиње Рите. Маријус започиње љубавну везу са Ритом, која га одводи у кућу својих бабе и деде, након парских демонстрација у вези са тражењем лигдских права. Маријус тада неко време проводи у овој кући опорављајући се од повреда које је том приликом задобио, и сазнаје необичне ствари од Хеле, Ритине баке, а потом и од Хектора, њеног супруга. Хела је рестауратор уметничких дела, и ауторка је необичне слике која виси у зеленој соби у којој је смештен Маријус. Управо у вези са сликом, настаје нова прича у причи, коју нисмо унели у приказ раслојавања другог приповедног нивоа романа „Влажни зидови“.

супруга Патриша и детективка Кејт, постаће Ванесине саучеснице и мучитељке Леа. И овде је било назнака о писању књижевних дела од стране наведених јунакиња, али се даље није ишло у представљање садржине поменуте прозе. Дакле, на овом, четвртом приповедном нивоу, постоје индиције о настанку новог романа у роману, када Ванеса саопштава Леу да је написала прозу коју би волела да му прочита. Међутим, та приповест се веома брзо завршава, тиме што је тек наговештено да се ради о психолошком роману који се одиграва на палуби брода¹¹⁰ који плови из Европе за Америку.

Док пратимо начин на који Хектор развија причу и размишља о теми коју би развио кроз приповедни ток, истовремено је могуће пратити и начин на који размишља Томаш, шта одбацује, а шта оставља у својој прози, самим тим и сâм Приповедач *Пути на југ*. Сви закључци, превирања у идејама и размишљањима, могу се потом пренети и на оно књижевно дело које се налази пред читаоцем:

Али, ускоро му десило нешто необично: у реченицама његове приповести почео је да се разлеже други догађај као глас некаквог тајанственог емитера, дотле је то био само шум из ког је Хектор успео да чује тек поједине речи; те речи су га узнемириле јер су биле потпуно другачијег тона од његове идиле. Тамни шум је јачао, а речи догађаја о љубавницима–натуристима, у њему су се све више разлагале, тако да је Хектору било веома тешко да очува кохерентност реченице. Из шума су истовремено израњале речи новог догађаја, све чешће и све јасније. Нова приповест је расла као ђаволски паразит у телу старе приповести, хранила се њоме и јачала, користила ју је за своје непознате циљеве (Ајваз 2008а: 127).

Када Леу пође за руком да уз самилост једног од чувара, побегне из стана, сусрешће се са две жене необичног порекла и судбине. Једна је била демон – Дијаманта, а друга жена–робот, Линда. Приповедач Фернандо–Хектор–Томаш–Мартин–Ајваз, детаљно ће изложити природопис демона, и начин на који Дијаманта доспева на овај свет из свог другог, паралелног света Леовом. Испоставиће се, да су обе жене у бекству, и да се скривају на истом месту (мотелу) као и Лео од својих прогонитеља.

Средина првог дела хијазма *Пути на југ* носи назив „Линдина песма“ (саставни је део романа „Заточеник“) у коме се говори о судбини андроида Линде. Док бежи од својих прогонаца, ова јунакиња, четвртог по реду приповедног нивоа, својим кретањем упућује на референтни простор имплицитног читаоца.

¹¹⁰ Ово уопште није случајан мотив, јер је палуба брода место на коме ће Томаш окончати свој живот, биће убијен. Спомињање овог мотива је нека врста сабласног Томашевог предосећања о судбини која га чека.

Линдино кретање је смештено по европском континенту, где се спомиње Аустрија; она борави најпре у Бечу, а потом одлази у браниборски крај где је плаћени ловци на одбегле роботе хватају, али јој тада помаже Дијаманта, и две жене пут настављају заједно, све до познанства са Леом. Троје путника потом заједно одлази у Мексико Сити, и ту доживљавају крај свог пријатељства. Дијаманта, у покушају да спасе Линду, поново прелази у свет демона, али никада више није успела да се одатле врати Леу, који се без својих сапутница, трајно настањује у Калифорнији.

Ово би укратко био садржај и овог последњег романа на четвртом приповедном нивоу. Заједнички елемент на свим представљеним нивоима, јесте модел главног јунака који је често и приповедач, где се обично ради о усамљеном интелектуалцу, изопштенику који је ванредно талентован на пољу уметности, и који често доживљава велика достигнућа, или чак и славу у вези са својим делом. Лео је постао успешан и познат сликар, док од Фернандовог романа, његов отац Ернесто Вијета, покушава је да направи култ жичане књиге коју су сви морали да знају, и коју су могли да читају у специјално дизајнираном маузолеју усред џунгле. Хектор, Ритин деда, био је један од најбољих хирурга Парке, човек који је био опседнут световима који су насељавали његов ум, и који у потаји записује све догађаје који су га опседали у вези са јунацима из Северне и Јужне Флоријане (и у вези са Леом потом). Његова љубавница Силвија, била је архитекта, смелих и маштовитих пројеката који су пркосили простору и статистици, и која својим идејама помаже да и простор Хекторове прозе, добије облик, димензију и боје. Због њеног пресељења из стана у коме је провела читав живот, тешко је оболела, што је навело Хектора да осмисли и започне читав пројекат везан за лигдски покрет, митологију, историју и политику, како би заузео стару Силвијину зграду и своју љубав вратио у њу. Усамљеник је и Томаш, који пишући роман *Влажни зидови*, полако каналише своју креативну енергију, стишава бујицу идеја која је у њему све време врела, и напушта Кристину, те сву своју пажњу, потом посвећује Ирени – вајарки. Ирена једнако своје туге и боли, своју освету и патњу, изражава кроз стварање композиције скулптура на Криту.

На овај начин се „одролава“ други део антимеритаболе *Пути на југ*, када се са плана Фернандовог романа „Заточеник“, наратија пребацује на план живота у Парки. Истовремено се велика приповедачка пажња посвећује настанку

књижевних текстова, што је наведено у цитату, у коме Мартин објашњава Приповедачу структуру Томашевог романа „Влажни зидови“:

Хектор се касније поверио Хели, како му је изгледало да се насртљиви лепљиви изданци реченица друге приповести, које су загушиле почетно приповедање, пробијају напоље кроз пукотину стакленика у коме у тами бујају клице свих догађаја, и који се можда скривају на дну свести сваког човека, за све време његовог живота бивају прекривене тешким капком [...] и морао је да се пита, на који начин ти сумњиви сокови, ова тамна крв фикције, учествује у уобличавању наших живота; у том часу му је изгледало да наши животи у бескрај понављају чудновате бајке (Ајваз 2008а: 127).

Из наведеног текста се види становиште „праприповедача“, да се граница између фикције и реалности губи, да су пробијене баријере између постојећих простора, да је стварно и виртуелно једно исто. Карактеристике простора у коме живи Мартин–приповедач, идентичан је простору Томаша–приповедача, као што је пробијена граница између простора Маријуса и Хектора–приповедача, као и ликова из Хекторове прозе – Фернанда и Леа. Дакле, док за љубав Хели, Хектор измишља идиличну љубавну причу, његова фантазија га мами у дубље поноре његове маште и подсвести, у којима би се придружио мистичним и омамљујућим биткама (чији ће касније бити, не само творац кроз прозу, већ и идејни покретач кроз лигдски покрет). Узајамна повезаност између приповедачких равни, заправо различитих простора приче у причи, препознаје се и у констатацији Хеле, када каже:

Свет који у жичаном роману описује Фернадно Вијета, запањујуће је личио на свет наше садашњости, од нашег се света разликовао заправо само стога, што је у њему развој вештачке интелигенције доспео на виши ниво, а по читавој планети је почела да се шири производња вештачких људи, као и због тога, што је неко време пре почетка радње романа дошло до нарочитог догађаја: дошло је до тога, да демони старих религија и бајковитих догађаја нису само митолошка бића, већ да заправо постоје (Ајваз 2008а: 151).

Начин на који се у роману описује инспирација свих јунака за приповедањем, њихова жеља да стварају паралелне светове онима у којима живе, објашњена је са занимљивог становишта, такозваног „лутајућег ока“, које овде представља својеврсну камеру ума сваког од јунака који прича неку причу. Њоме, они мислима путују по свету, ментално пројектују визије којих се највероватније сећају из властитог искуства свега што су проживели, са увек новим примесима нечега што уобичајеним просторима није својствено. Најочигледнији пример интервенције у простору чини уметање архитектонских пројеката који су често

невероватни, као што је то случај са Силвијиним пројектима, или са зградом у облику кабалистичког дрвета живота са једанаест сефира.¹¹¹

Хектору од детињства слуша нејасне звукове простора који му се обраћају, да би потом почео да их препознаје и записује иако их се ужасно плашио, јер се чинило да о њему све знају, а да кроз њих он о себи спознаје углавном оне најружније и најужасније ствари. Иако покушава да се од простора одбрани посвећеношћу медицини, писању и ослушкивању простора се касније враћа захваљујући Хели и Силвији. Силвија шумовима Хекторовог простора даје обресе и контуре у својим архитектонским пројектима. Она их визуализује и потом материјализује; њени архитектонски пројекти и идеје проистичу из размишљања о неисписаним страницама романа и позоришних комада. Начин на који настају простори из празнине којима Силвија даје коначне обресе, описан је у следећем делу текста Томашевог романа „Влажни зидови“:

Силвија [...] отеловљује позорницу неких неодређених збивања, романа без речи који на њу навалјују само као говор иза зида од кога ништа не схвата, сем мелодије коју тек повремено чује, као одломак реченице што описује некакав гест, сцену, комадић свађе [...] Из немих романа познаје само њихово расположење, само тон сусрета са људима, предметима и просторима који у њима влада, само струјање безобличних сила и нацрта, које обликује и који подсећају на покретне апстрактне слике. Сваки од романа из којих настају њене конструкције, је другачији, али свима је заједничко то, што се у њима разлежу тонови тескобе и екстазе. Противречност ова два тона и њихово спајање у скривеном заједничком извору, у њеним архитектонским визијама, читује се контрастом замршених лавиринтских ходника и пространих неподељених простора, које стаклени зидови јавно излажу небу, пределу и мору [...] Одувек се питала одакле стижу тајни догађаји без речи, од којих настају њени простори (Ајваз 2008а: 274).

Познанством Хектора и Силвије започела је симбиоза њиховог стваралаштва нових простора који су до тада настајивали само њихове умове. Хектор Силвији чита поглавља својих романа, док она скицира архитектонске пројекте, на тај начин оживљавајући простор у коме су смештени сви ликови и догађаји из Хекторовог света.

¹¹¹ О овој згради Томаш пише мимо романа Влажни зидови, када бива инспирисан једном од јунакиња која се појављује у трећем приповедном нивоу – то је Хекторов неименовани роман о Вулпецули, тајном агенту из Јужне Флоријане (ово је на Илустрацији 7 приказано у оквиру трећег приповедног нивоа као нова прича у причи – 46 „Стрип Вулпецула“). Она Томашу служи као стрип јунакиња која се бори против пошаста савременог света против зликоваца, као што је Џон Винд који има замак у облику дрвета живота.

Догађаји и приповести из његове књиге су се најпре променили у безимена, пулсирајућа поља силе, а она су се потом уравнотежавала у просторе који су се обмотавали огртачем од цигала, метала и стакла. Притом је увек било могуће препознати њена дела по споју тамних лавирината и застакљених, такоређи, духовних соба и тераса, преплављених сунчевим и месечевим светлом, спојем који је и збуњивао и узнемиравао, и у коме је био присутан нарочити хумор (Ајваз 2008а: 276).

Фантастичне грађевине у *Путу на југ* представљају врсту клопке за своје јунаке, као што је уосталом грађевина Ајвазовог романа својеврсна „клопка“ за читаоца. Везе описаних догађаја на четвртом приповедном нивоу (мисли се на роман Фернанда Вијете „Заточеник“), са онима на првом приповедном нивоу (на сусрет Мартина са Приповедачем, или конкретно Мартина са Томашем), проналази се у дијалогу Ванесе и Леа, када му она каже како је извесни млади авангардни композитор, компоновао балет по мотивима Кантове *Критике чистог ума* – што се повезује са Томашевим либретом истоименог дела, и Мартиновом докторском дисертацијом. Осим тога, Фернандов роман исплетен је жицом, која упућује на врсту дијаграма каквим се може посматрати читаво дело Томаша Кантора.

Што се више Дело–мрежа шири, то све више из њега на све стране избијају гране које се одвајају од корена и живе властити живот, што већи број ликова, градова и догађаја постаје саставни део Дела, и што се читав свемир показује све видљивијим као последњи хоризонт Дела, утолико се више испоставља да се у читавом том бујању које није могуће зауставити, стално у круг понавља неколико образаца. Набројао их је шест; и да би ухватио суштину ствари, на углу улице је у галантерији, купио калеме конца са црвеном, жутом, зеленом, наранџастом, љубичастом и плавом бојом, па је истом бојом спојио места у Дијаграму која означавају различите компоненте Дела, које су представљале исти образац. Један мотив Дела је, свакако, могао да буде израз два или више образаца; на тим местима Дијаграма, укрштали су се конци различитих боја (Ајваз 2008а: 389).

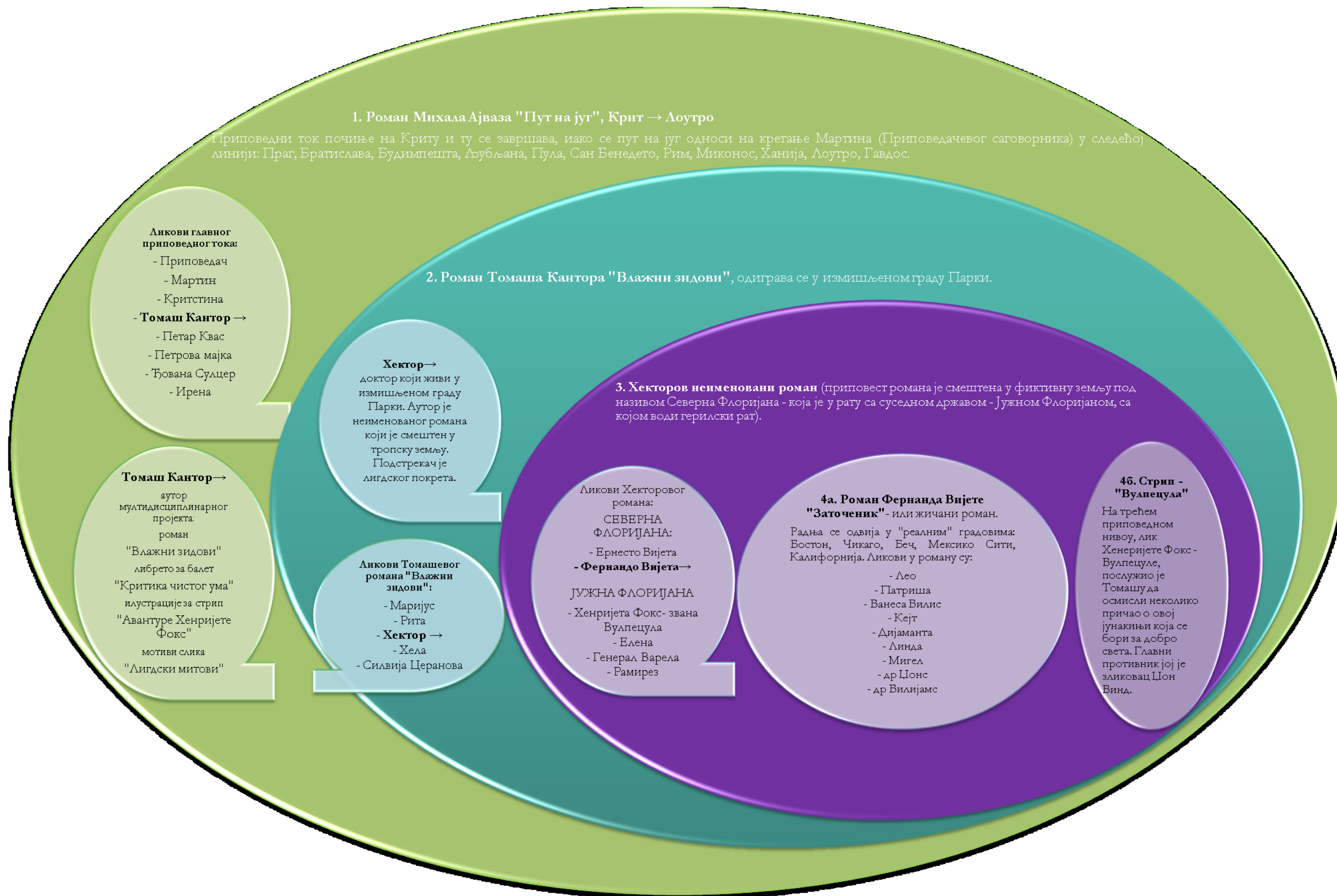
Простор Томашевог романа је, дакле, лавиринт, који он покушава да размрси уз помоћ нових шема и повезаности – овде ту улогу имају шарени конци у замршеној мрежи дела. Томаш је уплео конце у Дијаграм да би у њега унео ред, али је брзо схватио да је тиме покушао, да један лавиринт, објасни новим. Томаш је заправо јунак који схвата, да се ствари са којима се сусрећемо, не појављују саме, већ да су уплетене у магичне мреже (што је најављено самом структуром читавог романа који смо раније описали као јин текст мрежу).

Заједно са сваким предметом оживљавају све остале ствари и бића. Када се ова констатација пренесе на шири план простора – свемира, долазимо до закључка (барем оног који пред нас Ајваз износи), да везе и сувислости међу

стварима могу да упућују на неке предмете и бића из удаљених делова света, са других планета, на оне из подморског царства, из снова, из светова добрих и злих бајки. Матрица коју излаже у свом роману је магична реч коју апстрахује из интертекстуално наведеног дела Пика де ла Мирандоле *De hominis dignitate (О достојанству човека)*, где Пико каже: *sparsae et seminatae mundo virtutes* – што би значило: *силе које су расуте и разбацане по свету*, а које су узајамно повезане чаробном формулом коју Томаш апстрахује из дела чувеног италијанског хуманисте под називом *junges* којом се повезују различите димензије, и потом своди на један универзални образац. Тиме, ако кроз писање романа са дросте ефектом, открије природу и карактеристике, као и све квалитете једног простора, биће у могућности да их, потом, примени и пренесе на неки нови, можда неоткривени, па чак и ненаслућени свет (простор или димензију).

Путовање кроз роман *Пут на југ* испреплетан је међусобним приповедним везама, постаје пут кроз комплексну Грађевину пуну лавирината и ћорсокака. Ајвазова књига је та монументална Грађевина чудне структуре у којој свако може да постане жртва и заробљеник умова оних јунака који желе да непрестано причају (сви поменти ликови), о било чему, а најчешће о свему (теме којих се ликови дотичу су везане за музику, филм, стрип, религију, демонологију, науку и технику, белетристику, филозофију, архитектуру, политику, рат, шпијунажу, дешифровање загонетки, научну фантастику); као што би Арнхајм рекао, сваки велики уметник рађа нов универзум, у коме познате ствари изгледају онако како никоме пре нису изгледале. Тај нови изглед, а не деформација или изневеравање, поново тумачи древну истину, на један неодољиво свеж, поучан начин (Arnhajm 1971: 51).

Графички приказ умножавања простора поступком «приче у причи»
на примеру романа *Пут на југ*



3.4.3. Сценографија виртуелног простора и филозофија позоришне сцене

„Немирна зелена змија није престајала да се увија, а притом нигде није скретала са своје кружне путање. Њена зелена боја се постепено мењала у плаву, па у љубичасту која је после пар момената прешла у црвену. Одједном сам схватио, да светлећа змија није пузала по фасадама кућа, већ да је клизила по стаклу прозора“ (Ајваз 2004b: 27).

У издвојеном тексту Ајвазовог романа *Пусте улице*, препознаје се наговештај карактеристика простора које су виртуелног карактера. У питању није физички опис фасада зграда, дакле, ништа што је трајног обележја, већ се ради о привременој промени, која опису простора омогућава потенцијални карактер. Оно што Приповедач види, заправо је рефлексија неонског светла које обмањује визуелно чуло, на сличан начин на који би холограмска слика исто учинила, све до момента тактилног контакта.

На сличан начин се елементи виртуелности појављују и у другим Ајвазовим делима, међу којима као најфреквентнију издвајамо сценографију за видео игру, која се појављује најпре у новели *Бели мрави*. Низање различитих простора које јунак приповести посматра на екрану видео апарата, свакако подсећа и на низање свих раније представљених илустрација приче у причи. Потенцијалност кретања јунака у описаном простору, често је приказана и као кретање кроз лавиринт свих опција које су пред њега постављене, било да је у питању екстеријер града или ентеријер зграде. Овај други случај је уочљив у роману *Пут на југ* на једном од споредних приповедних нивоа, када се пред једном од јунакиња налази план грађевине. У тексту романа се јасно наглашава да је у питању компјутерска игра о персијском принцу. Ликови који се крећу по поменутој грађевини, представљени су као да пролазе кроз замршени лавиринт ходника на различитим нивоима, и ако направе један погрешан корак, морају да се врате на почетак пута, чак и када их само један зид дели од траженог блага (као што и читалац мора да доврши књигу до краја, како би се вратио на место које жели да боље протумачи). У издвојеном тексту се то добро уочава:

Чинило се да ће и стварни пут кроз Грађевину личити на путовање персијског принца. Показало се, да су у Грађевини, на пример, били спојени четврти са седмим, седамнаестим и осамнаестим спратом, или трећи са десетим спратом, било степеништем или лифтом. А када неко већ стигне до жељеног спрата, утврдиће, да се просторија коју тражи, налази иза закључаних сталених врата у

другом делу ходника, до кога може да се дође тек са неког другог спрата. Дешава се да онај ко жели да дође у суседну просторију, мора да прође кроз читаву Грађевину [...] није било јасно да ли је запетљаност Грађевине била последица хаотичности у њеној изградњи, или је баш супротно томе, била израз промишљеног плана Едварда Вилиса, који је очигледно унутра желео нешто да сакрије (Ајваз 2008а: 171).

План виртуелне грађевине умногоме подсећа на унутрашњу нараторолошку структуру самог романа, што по себи намеће констатацију – шта тачно аутор текста пред читаоцем жели да сакрије.

Виртуелност простора у Ајвазовој белетристичкој прози се среће и у вези са осмишљавањем позоришне сцене, коју смо још раније, позивајући се на Фукоа, окарактерисали као хетеротопију. Још у приповеци *Ještěři (Гуштери)* спомиње се позоришна сцена на којој, као глумци, наступају гуштери. Гледалиште притом, ћути о њиховом присуству, као о каквој табу теми о којој се не говори, те посматрачу преостаје једино да се нада, како и сâм неће бити примећен у својој збуњености и згрожености. Ово је идеја о трансформацији не само позоришта, већ и других културних установа током тоталитарног режима, при чему, како обичан свет, тако и интелектуална елита, остаје нема и јалово немоћна.

Касније се и у Ајвазовим романима појављује мотив приказа представа, било драмских изведби или уметничких инсценација, при чему позоришну сцену можемо да пропратимо како у затвореном, тако и на отвореном простору. Осим тога, представе о којима је реч, некада имају карактер приватних извођења у субјективним интерпретацијама различитих тема (што је случај у романима *Пусте улице* и *Луксембушки парк*), као и јавног наступа (што је приказано у роману *Пут на југ*).

Приватне и субјективне инсценације су најпре присутне у роману *Пусте улице* што је делимично већ било споменуто у вези са Приповедачевим одласком у Бернетову стаклену кућу. Он успева да на забаву уђе инкогнито уз помоћ архитекте, где присуствује маскенбалу са темом града – све званице су морале да имају одела која би на неки начин представљала градски амбијент; неке од њих су биле одевене у костиме зграда и кућа, неке у поток или осветљени празни трамвај, неке су биле лампе и улични канделабри. Осим што на овај начин град „оживљава“, све званице су имале прилику да на отвореном простору Бернетове баште, погледају представу коју су припремиле његове пријатељице – Барбора и Андреа. У питању је била оперска представа *Медузе прошлости*. Текст либрета

био је само одломак непознатог дела којим се говори о судбини прогнаних научника чија је судбина у удаљеној, егзотичној средини, мучна и неизвесна. Овим текстом се заправо бележи *zeitgeist* који је све време присутан у већ, често пута поменутој, уметничкој групи Бели троугао.

Друга представа у *Пустим улицама*, у приватном аранжману, одржана је у вези са постављањем на сцену текста Петра Зајица „Жене од папира“, чије је извођење било трагично, превремено завршено, пожаром на сцени, импровизованој у старој соколани на ободу града. Део кулиса био је потом одбачен на депонију, и управо знак, који је том прилико био кориштен у представи, забио се Приповедачу у ногу чиме је, заправо, била започета приповедачка потрага у овом роману.

У *Луксембуришком парку*, интимна, субјективна представа, део је освете преварене супруге Симон коју она приређује Полу. Дакле, права позоришна сцена овде једнако изостаје као и у случају Бернетове баште, већ је део приватног стана у Ници преуређен за сценско извођење електронских фигура (својеврсних верних копија људи) које реплицирају сцене ужаса кроз које пролази једна од јунакиња, коју посматрач Пол познаје у приватном животу.

Када у роману *Пут на југ* Приповедач и Мартин коначно ступе у контакт, Приповедач сазнаје од Мартина, да је овај на путовање кренуо због убиства које се десило током представе којој је он присуствовао у Прагу. Наиме, будући да младић пише дисертацију о Кантовом делу *Критика чистог ума*, заинтригиран чињеницом да је неко написао либрето за оперу на основу управо овог Кантовог текста, он одлази у позориште *Корњача* (што је у ствари био преправљени холешовицки биоскоп). Представу је поставио Томаш Кантор, несрећно настрадали аутор чију смо личност и стваралаштво детаљно представили у претходном поглављу („Мултидисциплинарна креативност из празнине“).

Простор сцене у овом позоришту, као и осмишљање приказа апстрактних идеја кроз опипљиву материју, Мартин детаљно дочарава Приповедачу кроз опис замишљеног балетског комада којим би требало да се представи филозофско дело. Два клавира су пратила инсценацију као мелодијска линија која је пратила сукоб између догматика и скептика, о којима Кант пише у уводу своје књиге; потом следи детаљан опис сцене која својим изгледом треба да дочара потпуно апстрактне појмове присутне у *Критици чистог разума*.

Када се завршила предигра, отворила се тешка црвена завеса. Иза ње је у почетку била тама, онда су се појавила два снопа светла; осветлела су две групе прилика које су укочено стајале на сцени. Са десне стране сам видео осам мушкараца у костимима, сашивених од много крпица браон, наранџасте и зелене боје. Другу је групу сачињавало осам плесачица које су непомично стајале на средини сцене. Њихова тела су била искривљена у необичном положају. Изгледала су ми као слова некаквог непознатог писма. Њихови су костими били беле боје, на главама су имали светлоплаве шиљасте капе. Убрзо се појавио још један светлосни сноп и осветлио је фигуру у љубичастом костиму која је усамљено стајала у левом углу сцене (Ајваз 2008а: 22).

Иако су, као што смо и раније нагостили, код Ајваза боје увек важне (као носиоци конкретних значења у простору која можемо да тражимо у Јунговим архетиповима), овде су међутим и покрети битни, јер се њима описује апстрактна филозофска мисао. Тела мушких фигура, Мартин описује као уморна у хаотичном виру; у почетку су им непомичне ноге изгледале као водене биљке у струји, а онда су се свом силином одвојиле од пода и разиграле по сцени. Беле играчице су притом, и даље биле непокретне, док им се нису придружиле у плесу, када Мартин каже, да су се као слова, разлиле по сцени – што значи да људска тела представљају врсту писма која носе одређени садржај или информацију.

Пошто се Кантова *Критика*¹¹² састоји из три целине: *Трансценденталне естетике*, *Трансценденталне аналитике* и *Трансценденталне дијалектике*, на сличан начин је и представа била замишљена у три чина; фигуре мушкараца су с тим у вези, представљале чулну материју, до сада неорганизовани вир боја, звукова, мириса, укуса и додира. Да бисмо могли да је посматрамо као реалност у простору и времену, она мора да буде организована баш у облике који допуњавају чисто мишљење, те су стога фигуре мушкараца, биле имитиране од стране фигура девојака, које су опет представљале чисте облике. Мартин коментарише да је то био добар одабир улога, јер сматра да деоницу чистих форми управо треба да играју девојке, јер је по симболици, женственост спојена са материјом, а мушки свет са формом. Док је у свему томе, љубичаста фигура представљала трансценденталну аперцепцију, инструмент (или средство) путем кога се спроводи свеколика организација и коме кажемо ЈА, док је загонетна замаскирана фигура из позадине, по Мартиновој претпоставци, била ствар–за–себе.

У другом чину су се појавиле нове играчице у белим костимима, али са црвеним капама, а уз њих се појавио и трећи клавир. Оне су представљале чисто

¹¹² Оригинални термини које приповедач овде наводи су: 1. Transcendentální apercepce, 2. Formy čistého názoru, 3. Smyslová materie i 4. Věc o sobě.

промишљање, а фигуре које су током плеса образовале, биле су категорије које организују чулни материјал додат потом формама времена и простора на начин, што ће пред гледаоце настати смисаони свет ствари, дејствовања, карактеристика и односа (Ајваз 2008а: 26).

Но, док је представа трајала, издвојена Ствар–за–себе је стала испред Трансценденталне аперцепције и збунила остале играче. Неки су и даље плесали, а неки су у чуђењу стајали и посматрали како ова непозната особа пиштољем усмрћује човека у гледалишту. Непозната особа потом бежи са сцене, док остали потом, покушавају да крену у потеру за њом.

Као што се из илустрованих примера види, простор позоришне сцене, било импровизоване, било тенденциозно осмишљене или уистину смештене у одговарајућем театарском амбијенту, оживљава и стално је у некој врсти комуникације са посетиоцима којима се саопштавају разноврсне информације, често неразумљивог садржаја. Све поменуте представе, притом, немају ни почетак нити крај. Оне једноставно трају, као да су ухватиле неки тренутак у простору који је нарочито битан и који вечито траје – то је нарочито наглашено у *Луксембуришком парку* са понављањем Половог мучења на који га приморава супруга (представа мучења Клер се понавља из ноћи у ноћ).

Надреалистички мотиви, неконвенционално представљање позоришта, подсмевање, како инертној свакодневици, тако и стереотипним представама и конзервативним уверењима, код Ајваза заправо има функцију „изазивања“ стварности, довођење у питање свега што се види – да ли је перципирана слика стварности, прави одраз и природа предмета у простору, или пре маска и камуфлажа, интенционална дезинформација посматрача.

3.4.4. Простор настао из покрета – простор геста

Простор који се описује и доводи у везу са гестом јунака, чест је мотив Ајвазове белетристичке прозе, којој аутор пажњу посвећује и у својим есејима. Овде је уистину у питању виртуелни простор који се замишља, који се чак и не види, нити се може опипати, али који је захваљујући својим карактеристикама толико стваран, и за посматрача „присутан“, да са феноменолошког становишта, не може бити занемарен. О овој теми се може двојако говорити, било да се пажња упућује простору насталом из покрета јунака, било да је сâм покрет условљен

простором у коме се јунак (посматрани субјект) налази. Овој појави у Ајвазовом делу (једнако белетристичком и есејистичком) требало би у засебној студији посветити нарочиту пажњу, док овим поднасловом у раду, настојимо да илуструјемо виртуелно постојећи свет.

Занимљиво је, да се из нечијег покрета може наслутити чак и читав свет, што је нарочито било изражено у роману *Пут на југ* приликом описа женских јунакиња – Кристине, Рите, архитектке Силвије. Управо се у вези са архитектуром препознаје веза између геста и испуњавања простора елементима разноразних облика о којима Богдан Богдановић каже следеће: „У оном давном тренутку говор гестова ми је свакако био уочљивији, па и разумљивији од говора статичних облика: гест излази из човека, а архитектонска форма увлачи радозналца у тамне, замамљиве лавиринте врло укрштених значења“ (Bogdanović 2011: 57). У вези са гестом, чувени архитекта даље проналази сродност између плесних и архитектонских секвенци. Архитектонска синтакса се чита, каже Богдановић, у *просторима посвете*, а њени *метафизикчи пејзажи*, засејани женоликим урнама и стуболиким алузијама на мермерне весталке, носе у себи и неку своју, умирену кореографију коју непогрешиво открива филмска камера (Bogdanović 2011: 57).

Слично Богдановићу, и Иван Хавел феноменолошки посматра и тумачи настанак покрета условљен простором, односно њихову генезу у простору: „Уколико желимо да се бавимо генезом генеричког разумевања простора као простора намењеног покрету, требало би рећи, да је сваки простор измеђуосталог захваљујући различитим типовима покретно релевантних елемената (пре свега зидовима, ходницима, нишама, степеницама, итд.) при чему, сваки тип наведених елемената, утиче на индивидуални покрет својим карактеристикама – тако што га олакшава, усмерава, отежава, онемогућава, приморава“ (Havel 2004: 180). Мерло–Понти истиче да значења предмета у простору настају као финални производ мноштва физичких, физиолошких, лингвистичких средстава изражавања, који се спајају у један јединствени акт, као што виђење употпуњује естезиолошко тело. И као што видљиво разуме поглед који га је разоткрио и који је његов део, тако се и значење ограничава својим средствима, себи додаје говор који је постао предмет науке, антидатира се кретањем уназад које никад није потпуно противречно, јер већ док отвара хоризонт именованог и изрецивог, говор признаје да му је ту место (Merlo–Ponti 2012: 163).

Као читаоци, томе делимично сведочимо док читамо Ајвазову прозу. Начин на који предмети у простору условљавају нечије кретање, најсликовитије је приказано на почетку романа *Пусте улице* када Приповедач бесциљно лута по Прагу, приликом чега наилази на гомилу шута и разновразног отпада. Та сцена се може разумети кроз антиципацију личног покрета који се одједном налази у противречној ситуацији. Приликом ове антиципације, примењује се сензомоторичко разумевање (о коме говори Хавел): суочавање субјекта са гомилом испред њега откриће му властито тело које ће моћи да прође преко тог крша, и тај крш који се неће тако лако прећи (Ајвазов приповедач ће нагазити на чудесан знак који ће му на тај начин открити своје присуство на ђубришту). Но, да није било те сцене, не би ни дошло до главног заплета у приповести и проналаска мистериозног знака којим започиње Приповедачева авантура.

Сâм Ајваз инсистира да се у покрету тела налази изворно поље смисла које обезбеђује предметна значења о којем говори у есеју „Сусрет с телом“:

Интересантно је, да у времену, о коме се мисли да у њему необично велику улогу има телесност, људска тела постају невидљива – као да се губе у магли што пада по земљи из које се помаљају само лица. Невидљивост тела не заснива се на чињеници да су она углавном скривена у меким и променљивим шупљинама одела. Баш напротив, материјали који обавијају тело, пре га на неки одређени начин истичу: као да појачавају његов шапат, приказују његов живот и истичу га тако, што га преносе у свој говор, у покретна слова таласајућих се линија, и у наборе што се одмотавају и поново скупљају. Ово немирно и стално променљиво писмо, напустиће репертоар познатих и класификованих облика који стоје у вези са готовим значењима. **Зато је потребно истаћи и прочистити семантику којом област тела измиче предметним значењима која су нам обично на располагању – телесни покрети указују на првобитан извор смисла, на поља силе из којих потом настају предметна значења. У телу се отвара конкретан начин бића;** а будући да се опажање обично управља само на постојећа значења, гестикација изгледа као хаос који ништа не означава, и коме не треба поклањати пажњу (Ајваз 1997а: 7).

Оваквим размишљањем, Ајваз отвара врата новим становиштима и темама које ће бити препознатљиве у његовој прози. Мисли се, притом, најпре на приказивање и праћење јунака који властитом перцепцијом конституишу простор око себе, да би потом реципрочно, исти простор својим карактеристикама (свим сакупљеним предметима, кривинама, и облицима) условљавао покрете јунака, праћене будним оком читаоца. Наведена становишта се могу илустровати изабраним примерима издвојеним из романа *Пут на југ*:

Најпре се може издвојити опис јунакиње на основном приповедном нивоу, о којој Приповедачу говори Мартин. Када описује Кристину, ради се пре свега о њеном семантичком гесту, јер ће из положаја њеног тела у простору, као и описа читавог амбијента у коме се она налази, Мартин донети закључке о томе ко је заправо она, и о чему размишља. Како поверава Приповедачу, оно што га је девојци привукло, био је став њеног тела. Озбиљност са лица Кристине, Мартин преноси на план читавог девојчиног тела, што се огледало у њеном усправном и укоченом држању. Важно је истаћи, притом, да покретима тела, ова личност описује простор око себе, како Мартин наводи:

Кристина је стајала нешто усправније од осталих, али то је изгледало као да је морала стално да се одупире некаквој тежини која је на њу падала. Сетио сам се каријатида на балконима новоренесансних кућа у улици у којој станујем. Изгледала је, као да је недавно преживела некакву непријатност која је у њеном телу одзвањала као музика клавира у просторијама празне куће [...] Међу бројним рукама које су гестикулирале, њене су остале уз тело, само су се повремено, кад би нешто говорила, пробудиле и испливавале нагоре, да би се заљуљале у мелодији реченице, а онда би се поново враћале под површину, у вир клонулости, резигнације и ишчекивања, из ког је Кристинино тело израњало. Привлачила ме је тајна која се раширила као последња пена удара таласа о ситне покрете тела, о живост прстију и наклон њене главе; предосећао сам, да се ради о тужној тајни прошлости. Уједно сам се и бојао те девојке; **знао сам, да када бих јој се приближио, морао бих да уђем у чудан простор који је њено тело око себе распростирало, и једва бих у њему сачувао обичаје свог досадашњег живота**, морао бих да се изложим болној промени (Ајваз 2008а: 36).

У наглашеном делу текста Ајвазовог романа, делимично се наслућује поистовећивање простора са искуством које свако од јунака индивидуално носи у себи; те приче су њихова историја, све оно што су проживели, искусили, сазнали. Семантички гест девојчиног тела, на овом месту је, заправо, путоказ ка тајним просторима који Мартина истовремено плаше и привлаче: „Уз то сам имао осећај као да су се гестови и њене речи рађале у најразнороднијим, међусобно различитим, и никако повезаним просторима; тада сам због свега био веома збуњен, и питао сам се, у каквом чудесном замку она живи; тек касније сам сазнао у колико је различитих светова живела Кристина“ (исто, 37).

Нешто касније, када описује садржај Томашевог романа „Влажни зидови“, Мартин прави занимљиву констатацију о начину на који, књижевни лик Маријус, упознаје град Парку:

Већ се доста добро сналазио по Парки, чак иако неке њене делове није још истражио. А сва места, свака уличица, сваки ћошак, издисали су нове приче, из полумрака полузатворених врата на терасама струјала је некаква драма и навирала је у речи. У даху града подрхтавало је стотине гестова и речи, с времена на време би блеснула некаква одређенија слика, а свака ствар, и свака личност на тој слици, издисали су стално нове приче (Ајваз 2008а: 81).

Градација у представљању простора насталог из геста јунака, наставља се у праћењу Маријуса по Парки, када он процењује девојку Риту, с којом је у вези, на исти начин на који је то чинио Мартин у вези са Кристином. Овај јунак схвата, да предмети који га окружују у просторији у којој се налази, на неки начин комуницирају са Ритом. То је врста немог дијалога, јер је Рита у овој просторији много пута боравила, те се чинило да су њени гестови у овом простору израстали, да су се обликовали у додиру са хрбатима књига и хладних минерала на писаћем столу, и да простор у коме су настали, стално собом носе.

Сличан пример овоме, препознаје се у новели *Бели мрави*, када Приповедач посматра свог саговорника о коме ништа не зна, али његови покрети руку причају из којих крајева стиже, шта је у њима све доживео, и шта је из њих са собом понео у потпуно другачији амбијент. Приповедач, притом, описује оно што најпре наслућује да види, дакле, ту се никако не ради о предметима који би били рецепирани из видљивог домена постојеће Приповедачеве стварности: „Видео сам, како се из тела непознатог човека буди некакав стари немир; његови гестови су се помањали из огромног замршеног простора са много тамних ћошкова, чинило ми се, да су сазревали у тесним лавиринтима и тамним ходницима, и да око себе, тај простор који се у њих апсорбовао, стално распростиру“ (Ајваз 1997б: 15).

Управо се у поменутој новели, *Бели мрави*, може пратити генеза Приповедачевог кретања и гестова – пут погледа, лутања по насипу, феноменолошки опис предмета на које поглед наилази. У есеју „Сусрет с телом“ Ајваз пише о пољу силе које оцртава гест руку, објашњавајући притом, да се рукама отвара простор у коме се појављују предмети; покрети руку откривају ритмове овога света. Феноменолошким, минуциозним описом, сваки покрет овог екстремитета поистовећује се, према Ајвазу, са изворним, у свету погледа, често већ заборављеним предметом–пределом и предметом–догађајем. Уз помоћ руку, којима се „испитује“ просторност света, „сусрећемо се са предметима у њиховом предпојмовном бићу; ови сусрети продиру у живот руку, слично, као што се

сусрети са просторима памте корачањем. У гестовима руку открива се природа света у коме се предмети појављују, начин сусретања са предметима и начин на који егзистенција сраста са светом предмета, и како до ње предмети доспевају, како им се егзистенција отвара и затвара. У виду закључка на тему отвореног простора за тумачење геста руку, Ајваз каже:

Оног тренутка, када се руке одвајају од предмета, они проговарају још јасније, гестови руку исписују у ваздуху тајне хијероглифе, то је потпис који открива скривени назив: У потисцима и таласастим линијама ове сигнатуре, може се открити природа енергије из које у овом свету настају предмети и речи, као и лично јединство егзистенције које је скривено иза лажног јединства идеја, становишта и циљева (Ајваз 1997а: 11/13).

О онтологији покрета, њиховом виртуелном карактеру и изразито субјективној природи, Ајваз пише у есеју „Да ли је 'обрађени простор' субјективан“. Размишљањем о виртуелности покрета, односно о потенцијално могућим покретима, враћамо се на почетак овог поглавља, када смо говорили о перцептуалном конституисању простора. У својим размишљањима, Ајваз оправдава и образлаже субјективност простора, сматрајући, да је још на разини свог настанка, простор нешто странао наспрам субјекта, али да притом, чак ни принципијелно, не може да буде створен нечим другим него дејствовањем самог субјекта. Да би се испитале карактеристике субјективног простора, Ајваз полази у „виртуелну шетњу“ којим се простор не конституише, већ се претпоставља као поље силе могућих покрета тела, при чему се простор тумачи на следећи начин:

Простор има карактеристику могућег поља покрета нашег тела и истовремено карактеристику мапе могућег дејствовања другог, што није наше тело. Покрет мог тела може да се утемељи као поље свих могућности само онда, уколико приликом њега долази до правилности дејствовања, супротстављањем другог [...] И супротно, различита дејствовања могу се локализовати и помоћи формирању празне мапе могућих утицаја само у вези са правилностима кинестезије [...] Ова удвојеност се може назвати речју: јављање. Простор се онда установљава као нека мапа појављивања, као непредметно поље из кога се појављују предмети, и у њему се односи на предмете и на самог себе (Ајваз 2004а: 236).

Простор је поље садејствовања различитих тела, и мапа могућих узајамних утицаја који притом настају. Иако Ајваз простор описује као беспредметно поље, постављањем услова правилности у осећају мишићних покрета, он закључује, да може доћи до предметног појављивања, управо захваљујући субјективном испитивању тела.

Иван Хавел о виртуелном кретању, најпре говори као о унапред обрађеном простору за покрет, где се не ради само о пасивном посматрању његових облика, нити о активном физичком пролажењу по свим његовим ћошковима. Пре се ради о процесу који може да се упореди са дијалогом који се води са амбијентом. Хавел, притом, мисли на чињеницу да се простор тешко може разумети без претходног искуства покрета (о чему Ајваз пише у есеју „Сусрет с телом“), али да се у било који нови простор ступа, тек пошто се он на прави начин „ментално преради“. Физички покрет у реалном простору може се поново тумачити као херменеутички круг: „Да бих се боље кретао морам унеколико да познајем околину, и супротно, да бих боље познавао околни простор морам да се у њему (барем мало) крећем. Супротан пример би био, када изграђивање простора не претпоставља никакав реални покрет, јер се може надоместити виртуелним покретом (Havel 2004: 187).

Део ових размишљања, присутан је у Ајвазовој белетристичкој прози, и то је разлог због кога на овом месту наводимо његове феноменолошке опсервације.

3.4.5. Ајваз о сну

У *Антологији снова*¹¹³ (у којој се наводе текстови светске књижевности у којима је присутан мотив сна), уврштен је занимљив мит о стварању света у традицији колумбијских Уитото Индијанаца, у коме се тврди, да је свеколики простор универзума настао из сна:

У почетку, Реч је зачела Оца. Привид, ништа више није постојало у почетку; Отац је додиривао илузију, хватао нешто тајанствено. Ништа није постојало. Помоћу сна наш Отац Наиму–ена (онај који је сан, или сања) одржавао је илузију свог тела и размишљао дубоко.

Ништа није постојало, чак ни штап који би подупирао визије [...] Тада је отац поново итраживао дно тајне. Везао је празну илузију за нит сна и притиснуо на њу магијску супстанцу. Онда ју је уз помоћ свога сна држао, налик на прамен сировог памука.

Онда се докопао дна тајне и лупнуо ногом по њему неколико пута, коначно седнувши на своју исањану земљу (Jovanović 2012: 62)

Тема сна је у Ајвазововом књижевном делу присутна на свега пар места. Више пажње феномену сна, писац посвећује у две књиге есеја, написане у епистоларној форми, где своја размишљања о овом карактеристичном,

¹¹³ Избор текстова у антологији је приредио Бојан Јовановић.

промењеном стању човекове свести, Ајваз размењује са Иваном Хавелом. Те књиге (*Сневања. Година писама о сновима* и *Синбадова кућа*) немају амбицију којом би изнеле неку целовиту теорију о сну, већ им је циљ да се баве темом настанка размишљања о сновима који се „одигравају“ у конкретном времену. Управо у вези са тим, Ајваз наводи Хусерлово размишљање, по коме се ретенциони и протенционални¹¹⁴ хоризонт протежу у недоглед – према коме време изгледа, као да је истовремено свуда присутно, с тим, што се у оба правца постепено смањује разлика, где је на ретенционом крају сва прошлост упакована заједно, као и сва будућност на протенционалном крају (Ајваз 2010b: 11).

Из овог сегмента о временској хронологији коју Ајваз спомиње везано за догађаје „виђене“ у сну, делимично се назире чињеница, да временска организација догађаја по феноменолошком становишту, нема толико важну улогу колико просторна распоређеност истих. Зато у Ајвазовој књижевности параметар времена нема тако важну и уочљиву улогу, колико је просторни план присутан, чак доминантан. Башлар то потврђује када каже да, простор значи све, јер време не подстиче своје памћење; само помоћу простора, и у простору, ми још проналазимо „лепе фосиле трајања“. Простори наших протеклих самоћа, простори у којима смо пратили или радовали се због самоће, уживали у самоћи и радовали јој се, губили самоћу, остају неизбрисиви у нама. У те просторе се враћамо у својим сновима (Ваšлар 1969: 36).

Ајвазова размишљања о сну, не могу се представити мимо контекста, барем оних аутора које смо све време консултовали у овом истраживању, било да се ради о тумачењу простора са књижевног, феноменолошког, мистичног становишта, или пак са становишта једног архитекте. Управо узајамну повезаност сна и његове просторности, истиче Данијела Ходрова када каже: Са природом сна и „сневања“, у тесној је вези доживљавање простора. Снени, „ноћни“ простор није проистекао од реалног, „дневног“ простора, већ је пре стварност која нам се указује управо у сну. Човек својим проживљавањем града изнутра, динамизује и мења град – зближава геометријски простор, који град више или мање систематски производи на основу пројеката урбаниста, са природним, органским простором (Hodrová 2006: 374).

¹¹⁴ Овим термином се мисли на испруженост и затегнутост.

Надовезујући се на ауторкино уверење, да је простор сна органски простор који на себи својстен начин проживљава град изнутра, наводимо како визије из сна помажу Богдану Богдановићу, да на јави ствара облике које „преводи“ из једне димензије (сна) у другу димензију (стварности): „Сан је без слика, али је баш зато идеја јасна да јаснија бити не може: Морфеј, супротно етимологији свог имена (*morphe* – Gestalt, Form), проводи ме кроз безобличне градове, градове од антибетона, античелика, антикамена, проноси ме кроз градове довршене, савршене, пуне празнине“ (Bogdanović 2011: 22).

Мотиви сна у Ајвазовој књижевној прози јављају се у *Белим мравима* у вези са аутоматом у таверни на периферији града који проналази археолог – заправо се ради о лавиринтској конфигурацији простора видео игре који археолог пред собом посматра, а који је потпуно истоветан сценографији Силвијине ноћне море. Овом необичном повезаношћу и аналогијом, чини се, да је визија неког компјутерског програмера постала идентична сликама из подсвести потпуно непознате жене, чиме се видљива стварност доводи у сумњу јер једнако може бити уобразиља као било која прича, сан или уметничка креација. Довођењем јунакиње у дубоко коматозно стање, приказан је свет који она открива тек кроз сан,¹¹⁵ а о коме ће моћи да исприча свом пријатељу у кратким паузама када се буде будила, и краткотрајно присуствовала свету у коме он живи, и покушава да за њу пронађе противотров.

На овај начин се отвара низ питања – да ли постоји један, универзални, заједнички извор информација који сви међусобно делимо, те је свака одвојена – субјективна стварност појединца, виртуелно уједињена са стварношћу свих осталих људи? или су сви људи заједно, учесници у креирању заједничке стварности? Чини се, као да се ово место, приказано компјутерском игром, на

¹¹⁵ О свету сна говори Нервал у новели *Аурелија* када његов приповедач, током својих мистичних и трансценденталних лутања кроз град, губи свест и запада у стања депресије и халуцинације: „Сан [...] представља утеху за тегобе наших дана или казну за њихова задовољства; али ја никада нисам осетио да је сан одмор. После обамрлости која траје неколико минута почиње нов живот, ослобођен стега времена и простора, и сличан свакако животу који нас очекује после смрти. Ко зна да не постоји нека веза између ова два живота и није ли могуће души да ту везу успостави? [...] Веровао сам да постоји нека веза између спољњег и унутрашњег света; да једино непажња или душевни немир кваре њихове очигледне односе, и да се на тај начин објашњава изопаченост појединих слика, које подсећају на оне извитоперене одблеске ствари који се комешају на узбурканој води (Nerval 2002: 86/87).

неки виртуелни начин надовезује на визије из Силвијине ноћне море – бежања кроз град и лутања кроз непрегледне лавиринте улица и пролаза.

Делимично слично теоријско размишљање проналазимо код Јосипа Ужаревића који каже: да узајамно сањање подразумева релативно редак случај књижевних снова, када сан једне свести (субјекта) укључује, одражава или обликује јаву друге свести (субјекта), и обрнуто. Садржај сна који припада првој свести, јесте јава или збиља друге свести, а садржај сна који припада другој свести, јесте јава прве свести. Узајамно преплитање таквих снова може се у неким случајевима истовремено одвијати. Као пример оваквих тврдњи Ужаревић наводи поему Љермонтова „Сан“ (Užarević 2011: 283).

У Ајвазовом роману *Пусте улице*, сан се показује као специфично душевно стање или медиј за преиспитивање властите подсвести, или путовање у други простор у коме све ствари добијају нови смисао или проширују постојећи. На пример, док покушава да дешифрује нестанак девојке коју је видео на слици у кући њеног оца, Приповедач се интензивно позива на сан:

Мисли су се мењале у слике надолazeћег сна, одједном сам ишао кроз суморну камену палату, лутао сам кроз огромне дворане где је по столовима лежало драго камење, у последњој дворани стајала је Виола у сомотским панталонама и мајици, у којима ју је и насликао непознати сликар, али са дијадемом од великих светлуцајућих сафира и рубина, дизала је руке у покретима које нисам разумео, нисам знао да ли ме позива да дођем, или ме упозорава и тера од себе (Ајваз 2004b: 59).

Још један јунак у овом роману, слично Приповедачу, кроз сан доживљава визије непознате реалности која му се обраћа у овом непоузданом стању свести (ма колико Ходрова сан називала варијантом стварности). Испоставља се притом, да и Арношт, поменути Приповедачев саговорник, сања необичан знак за којим је Приповедач у потрази, и да је под утиском тог конфузног сна, богатог симболима и садржајима, Арношт заправо написао приповетку *Ноћна слова*, и потписао је псеудонимом Јиржи Зајиц. Ови јунаци су међусобно повезани невидљивим везама сна и мистериозног знака, а да се не сусрећу готово до самог краја приповести романа.

Необичност овакве коинциденције, да је више јунака виртуелно уједињено кроз сан, понавља се и у роману *Пут на југ*. Приказ преласка из сценографије у нову сценографију, односно нови сценски приказ, град или чак у другачији свет, подсећа на садржај филма *Inception* – *Почетак* Кристофера Нолана, где је у

непрегледном низу различитих нивоа простора, који се некад понављају (нпр. исти град), а понекад мењају, „почетак“ заправо мисаона именица; јер, се никада са сигурношћу не зна шта је почетак или матрица света у коме смо, где је граница између сна и јаве, да ли је истина, да се мисли различитих субјеката узајамно прожимају, како би манифестовале свет око себе и креирале простор у коме су.

Међутим, порука коју читалац овог Ајвазовог романа треба да дешифрује на основу низа сукцесивно сложених прича у причи, на крају открива ужасавајућу тајну којом се демистификује постојећи свет, и све оно у шта се верује да је стварност – а то је да никаква стварност, заправо, не постоји, већ да сви људи представљају само фигуре у сну некавог монструозног бића: „Сви исприповедани догађаји произилазе са једног чудног смрдљивог врела које пробија из набора предмета и из прљавих углова нашег простора, и сви описују матрицу чежње и страха који, шта више, као да нам и не припадају, већ су део некакве авети чији је сан, наш живот” (Ајваз 2008а: 267).

У својој књизи *Холографски универзум*, Мајкл Талбот се позива на становишта Дејвида Бома, по коме се постојећа стварност објашњава теоријом о холографском универзуму. Једна од Бомових тврдњи која највише запрепашћује, јесте да је као и холографска слика, и опипљива стварност нашег свакодневног живота, заправо само врста илузије. Талбот објашњава како испод илузије лежи дубљи ред постојања, примарни ниво стварности, који рађа све објекте и појавности нашег физичког света, на начин, умногоме сличан начину на који холографски филм производи холограм. Овај дубљи ниво стварности Бом назива „импликантни“ или „нерасклопљени“ поредак, а наш ниво постојања означава као „експликатни“ или „расклопљени“ поредак. Бом користи ове изразе, будући да манифестацију свих облика у универзуму, види тек као резултат небројених расклапања и склапања између две врсте поретка. Према овом америчком научнику, електрон није ствар, него нерасклопљен тоталитет или скуп целог простора (Talbot 2006: 48 цитирано према Bohm 1987: 38).

Готово исту ствар и Ајваз наводи у свом роману, с тим што своја размишљања увија у поетику књижевног дела. Слично, и ништа мање депресивно размишљање и објашњење односа сна и стварности износи Маљевич:

[...] целокупна предметна свест налази се у сну представа и претпоставки. Такође у сну човечанство јури кроз простор, који је створио у својим представама, кроз време, економију, разум, памет, смисао, логику, знање, трага за Богом и Будућношћу, за савршенством бића, за

аутентичношћу. А када наступи буђење, испашће, да се налази у аутентичној беспредметности, те да је свет као представа, разум и воља, нестао попут измаглице (Маљевич 2010а: 400).

Чини се да у Ајвазовим романима буђење није толико важно колико проживљавање момента у простору ма какав он био, иако се с времена на време појаве мотиви ужаса ношеног сном. У роману *Златно доба* јунаци са неименованог острва на коме борави Приповедач такође су у некој специфичној врсти ониричности, будући да сила која влада простором острва изазива чудна стања. Неименована сила управља простором – она је у свему присутна и над свиме доминира, како косим линијама и правим угловима, тако и белим облицима пене на површини мора или у крошњама дрвећа.

Ова сила је стварала све облике, и сви су облици њоме одисали; била је то иста сила, било да се играла са лелујавим кривуљама дима, било да је ширила или сламала праве линије у прав угао. Поглед острвљана мењао је перспективу правих линија доњег града у снену паучину, чије су линије звучале као танке струне тихом музиком празног, нигде упућеног, равнодушног или ослобођеног времена. Тако је град, већ у доба када је настао, био прожет сном, а сада је изгубио последње елементе стварности, и променио се у сан у сну (Ајваз 2001: 35).

Простор сна је пробијен још једним простором новог сна. Тако су уљези већ у трећој генерацији били асимиловани аутохтоном становништву и острву које их је прогутало, па су заборавили и властита имена.

Мерло–Понти тврди да смо ми *магично* потиснули у субјективност, али не постоји ограничење при коме веза између људи неизбежно искључује магијске и ониричне компоненте. Чим престанемо да мислимо о перцепцији као о деловању чисто физичког објекта на људско тело, и о перципираном као „унутрашњем“ резултату овога деловања, показаће се, да је срушена свака разлика између истинитог и лажног, између методског знања и привиђења, између науке и имагинације (Merlo–Ponti 2012: 36).

4.

АРХЕТИПСКО ПУТОВАЊЕ У СРЕДИШТЕ БИЋА

4.1. НЕПРЕСТАНО ИСТРАЖИВАЊЕ

Кроз анализу различитог приступа у опису и представљању простора у Ајвазовој прози, најпре се уочава, присуство субјекта у перцепцији средине или амбијента у коме се он налази, односно, његова доминантна улога у конституисању простора. Природа простора приказаног романом, на начин како је Ајвазови јунаци доживљавају, садржана је у опозицији двоструког света, у коме се у сврху образовања приповедних (фикционалних) светова, искориштени елементи из „стварног“, односно референтног света подразумеваног читаоца. У питању је универзум наратива, у чију сврху се, Женетовим објашњењем, може рећи да се ради о дијегетичком, односно, приповедном представљању стварности.

Током анализе смо се уверили, да је у оквиру књижевног текста, представљени свет заснован на узајамној дијалектици, као што је: пуноћа – празнина, видљиво – невидљиво, реално – иреално, јава – фантазмагорија. Из бинарно супротстављених појмова, јасно је да постоји двострука природа простора, односно двоструки свет, у коме смо Ајвазове јунаке посматрали као микрокосмос бића, који у себи осликава макрокосмос универзума, или управо као хетерокосмику могућих светова, који својом комплексношћу, постају лавиринт и клопка за путника истраживача.

Присутност и препознавање фикционалних елемената у Ајвазовим романима (о којима је било највише речи у поднаслову другог поглавља 2.1. Универзум, свет, простор у књижевном делу), важно је из разлога двосмерне размене која постоји између дијегетичког и екстрадијегетичког света, будући да поетска имагинација користи „грађу“ из стварности за конструисање фикционалних светова, док с друге стране, фикционални конструкти, снажно утичу на наше поимање стварности (Doležel 2008: 10).

Овим истраживањем показујемо да књижевност може, користећи се својим методама и средствима, да описује постојећу реалност и њен простор, указујући притом, на његове промене и аномалије (које у књижевном тексту препознајемо у

вези са појавом фантастичних елемената). Наш рад није тумачење и објашњење сваког Ајвазовог становишта, већ се пре ради о својеврсном дијалогу са писцем, који представља наш субјективан наставак размишљања на теме које су Ајвазовим романима започете. Ради се о метафизичком (простор настао из празнине), дијалектичком (супротстављене особености урбане и егзотичне средине), виртуелном (простор књиге, снова, филма, позоришта, геста) и ликовном тумачењу (слике у слици, скулптуре) и читању Ајвазовог простора, приказаног у романима.

Јунаци Ајвазове прозе, простор упознају и истражују дихотомно, кроз индивидуално путовање, најчешће означено као врста иницијације, и кроз епистемичку потрагу – вид својеврсног одговора да се крене на пут. У свом истраживању, ови јунаци се користе свим својим чулима; осим визуелног опажања, нарочито се истичу мириси, звукови, боје, као и укус. Чуло слуха је битно јер су тонови често носиоци најразноврснијих значења, док је музика једнако стално присутни елемент у свакој ствари као њен праобразац; чулом додир у смислу корачања, путовања, опипавања ствари, мери се свет и све у њему. Вид је важан због разликовања боја којима се успоставља нарочити семантички систем, њима се одређује амбијент у коме се налази субјект, и указује се на симболе и писма. Видом читамо све што постоји – природу, људе, књиге, васиону. Чуло укуса је наглашено, јер Ајвазови јунаци стално једу и уживају у храни, било да је једноставна у виду хлеба и сира, или раскошног и богатог обеда у великим ресторанима. Осим тога, чуло укуса, Ајваз у прози *Бели мрави*, представља као средство за читање текстова, у сврху илустрације несталности и метаморфозе писма. Текст се једе и чита. Своја становишта везана за спознавање света путем свих телесних чула, Ајваз саображава у есеју „Сустрет са телом“ („Setkání s tělem“), као и у књизи есеја *Светлосна прашина (Světelný prales)*, одакле смо често наводили цитате, као вид потпоре нашим закључцима.

У Ајвазовој поетици се условно може говорити и о постојању митографије, односно уметничког представљања мита,¹¹⁶ што је „сликовито“ описано вербалним елементима, а не ликовним (отуда говоримо о условној митографији).

¹¹⁶ Елементи мита у Ајвазовој прози препознају се у вези са тражењем утопије, и представљањем неименованог острва у *Златном добу*, или грађењем универзалног приповедача по моделу Кембеловог хероја са хиљаду лица, који пролази кроз разне подвиге на индивидуалном путу самоспознања; осим тога, у Ајвазовој прози има доста алузија на источњачка божанства као што су: Тамуз, Ганеша, крилати бик Апис или асирско божанство истих атрибута по имену Шеду,

Приликом анализе установљења Ајвазовог универзума помоћу писане речи и шароликих светова у њему, закључили смо, да је празнина стални пратилац јунака његових романа, да из ње све настаје, да је извориште, сврха и коначни циљ уметности, али да је истовремено њена пуноћа несагледива. У начину на који Ајваз описује и гради простор у књижевном делу, препознаје се континуирани реципроцитет – све је празнина и ништа није празно. Безбројним садржајима и шаренилом света, празнина се само забашурује, а простор се проширује у бесконачно. Појам бесконачности, Ајваз у романима гради на начин који је умногоме сличан тумачењу овог појма у Аристотеловој метафизици, где се каже, да је бесконачно оно што је немогуће прећи, јер није у његовој природи да се пређе, као што је у природи гласа да буде невидљив; или оно што се може прећи, али је без краја [...] Постоји и бесконачно које настаје састављањем или дељењем, или помоћу, и једног, и другог истовремено (Aristotel 1971: s.l.). Ова констатација наводи на закључак, да се у Ајвазовој поезици увек ради о непрестаном кретању, незатвореном кругу, било да је у питању само Ајвазово стваралаштво (које посматрамо споља у односу на све оно што је до сада написао), било да се ради о његовим јунацима којима је животни *credo* неутољива жеђ за знањем и истраживањем (што је иманентни приступ у истраживању грађе његових романа).

4.2. КЊИГА НАД КЊИГАМА О ОТВОРЕНОСТИ АЈВАЗОВЕ ПОЕТИКЕ РОМАНА

Уколико се Ајвазово дело посматра изнутра, идеја о дељењу и уситњавању простора, примењена је у Ајвазовом нараторском концепту, што се уочава у погледу хетерогености његовог прозног састава, својственог сваком засебном роману. Разнородни елементи раштркани су у свим делима у виду слагалице или лавиринта у коме се читалац креће; њиховим сабирањем, у колико–толико кохерентну представу, стиче се утисак да је простор који Ајвазове личности настајују, са свим елементима у њему, сличне структуре и постојаности, као и

птица Феликс изразито видљиве аналогије са птицом Феникс; ту су потом Одисеј и Наусикаја (чије путовање има јасну денотацију духовног путовања самог Приповедача), ту је онда помен о *Илијади*, а затим се спомиње Уроборос, потом свевидеће око на зарубљеној пирамиди, индијско анђеоско биће Ал Бурак, и слично. Из свих наведених елемената, долази се до закључка, да би услед броја и фреквенције ових мотива, једнако могло да се говори о митској парадигми у поезици романа Михала Ајваза, којој би вредело посветити додатну пажњу и научно истраживање.

садржаји произашли из празнине (што смо засебно анализирали примерима из различитих романа).

У целини узев и посматрајући је споља, концепт Ајвазове поетике романа је отворена целина, обликована као интерни манифест о празнини, прокламован нарочито у роману *Пусте улице*, причом о уметничком концепту групе Бели троугао. Празнина није само полазиште, већ је и коначиште уметничког стваралаштва (што се огледа у бојама које ишчезавају, музици која се једва чује, словима која нестају, недопричаним романима).

Илустрација Ајвазове поетике као отворене целине, могла би да се представи истовременим посматрањем свих романа као делова исте слике, при чему бисмо његово романескно стваралаштво, читали испочетка на следећи начин: у *Другом граду* Приповедач покушава да прочита мистериозну књигу исписану непознатим писмом, за које не знамо, да ли је уопште са овога света. Иако ће до краја романа доћи до извесних сазнања и закључака, сâм Приповедач одлучује да иступи из свакодневице, из властитог стана, из рођеног града, из овог света, и закорачи у непознато. Он заправо креће на путовање, врсту субјективног ходочашћа, иако се не зна, да ли ће при томе, путник–приповедач доживети просветљење, односно, да ли било какав сврсисходан циљ тог пута уопште постоји. Но, из контекста свих приповести које су настале након овог романа, долазимо до становишта да то није ни битно, јер је суштина у самом путовању (путу). Роман се завршава сценом у којој Приповедач чека зелени трамвај који ће га повести на то неизвесно путовање.

Текст следећег романа, *Златно доба*, као да се наставља на претходни, јер у овом случају, читамо дневнички запис о Приповедачевом путовању на непознато, егзотично острво, те се чини као да га је мистериозни зелени трамвај – управо тамо одвезао. Исцрпни извештај о свом боравку на острву, Приповедач завршава речима у којима се директно обраћа имплицитном читаоцу, информацијом, да сада мора да престане са приповедањем, како би се све слике разложиле, и сви утисци заборавили и нестали у анонимној музици, чиме би уступили место мислима о новим путовањима. Осим тога, будући да се роман структурно састоји из неколико приповедних обруча, од којих је сваки донекле пресликана варијанте претходног, наглашена је извесна матрица по којој настају текстови следећих романа.

У *Пустим улицама*, Приповедач у свом лутању по прашким опустелим, летњим улицама, наилази на мистериозан знак. Сада је поново код куће, где му пронађени артефакт побуђује радозналост, и просто вапи за разјашњењем; али, на 530 страница узбудљиве и замршене приповести, Приповедач то објашњење неће наћи, чак и када се чини да је слагалица сасвим довршена, и да се сви делови налазе пред читаоцем. Последња информација коју Приповедач дознаје у вези са знаком, говори да он настаје само као идеја и варијанта његовог “праузрока”, или извора, а то је заправо још компликованији и сложенији знак, ефемерна појава, настала од пахуља снега. Ајвазов епизодни јунак тад одлучно креће на место где је првобитни знак био виђен пре двадесетак година, надајући се, да ће управо на том месту, можда нешто више о њему сазнати (иако није реч о чврстом објекту већ о метеоролошком “привиђењу”).

Путовање се наставља одмах у роману *Пут на југ*, у коме Приповедач мења место боравка. Отпутовао је поново из Прага, и сада у Лоутру слуша приповест случајно упознатог момка, који се једнако креће од Прага до Крита, и наставља ка Гавдосу. Дакле, ни путовање овог, секундарног приповедача се не завршава, већ се јасно наговештава његово неуморно путовање које ће и даље трајати.

Романом *Луксембушки парк*, приповедачка пажња поново је усмерена на дихотомију видљивог света (што је био случај у *Другом граду*, у вези са чиме се текстови ова два Ајвазова романа, могу сматрати за својеврсни оквир целокупне слике пишчеве поетике), и њен праизвор у празнини, што је приказано у Паризу. Када бисмо искуство Приповедача из *Другог града* пренели на збивања описана у *Луксембушком парку*, уочили бисмо паралелне приказе. Професор филозофије, Пол, у Паризу открива двоструку природу света, за коју је извесно, Приповедач одавно знао. Оно што он не зна, а Пол успева да сазна, јесте да је прави извор и природа те дуалности – празнина.

Сви ликови Ајвазове прозе се узајамно огледају један у другоме; понекад су различитих професија, иако је нит која их повезује, жеђ за знањем и константна потрага за суштином бића. У вези са свим јунацима, уочава се својеврсно преклапање идентитета и сабирање више личности у једну те исту особу, што нас наводи на закључак, да се на сличан начин може посматрати сажимање и сабирање свих књига у једну универзалну књигу – што умногоме, заправо, подсећа на Платинов еманационизам, односно учење о Једном иском бића из кога произлази сав смисао, све што постоји, и чему се све коначно враћа.

Књижевни узор по коме настаје и Ајвазов експеримент је Калвинов роман, о коме сâм каже, да се линија могућих збивања у бескрај грана, свако место је почетак новог бујања, бесконачног разграновања приповедних линија, сваки текст иступа из бесконачног сплета догађаја, у које срастао остаје, и који ствара једну једину незамисливу књигу свих књига. Свака је књига недовршена, тек фрагмент која нам о природи ове књиге даје нејасне назнаке (Ајваз 2006b: 21).

Сваки Ајвазов роман је, према томе, фрагмент несагледиве, никада довршене целине. Свака књига коју је написао, само је поглавље универзалне књиге над књигама чије постојање Читалац тек наслућује.¹¹⁷

На крају романа, док непрестано тражи наставке и крајеве, Читалац се сусреће у библиотеци са читаоцем, за кога је читање исто тако без краја; за сваког од њих, акт читања је бесконачан, јер различитим путевима продиру у простор пун празнине који је у свакој књизи присутан и који се никада у целисти не може испунити. Сви ти путеви откривају да ниједна књига нема крај, да су све тек почетак – али управо због тога, књиге непрестано упућују на целину ограничену конвенционалном фикцијом почетка и конвенционалном фикцијом краја (Ајваз 2006b: 33/34).

Осим што смо установили дихотомију света у Ајвазовом књижевном саставу и идеју да сав појавни изглед могућег света произилази из празнине, оно на чему писац инсистира је, да ништа нема своју сталну структуру и састав. Све је подложно промени и некој врсти преобразбе, било унутрашње или спољашње. До овог сазнања Ајвазови јунаци долазе уз помоћ нарочитог, инструментално чудесног предмета, који је константно присутан у свим романима. У питању је, наравно, увек к њ и г а .

Када Ајваз пише о књигама, исписаним непознатим и загонетним писмом, словима која се мењају (или личе на „пауке“, и ни на који начин нису, да тако кажемо – конвенционална), када посвећује неподељену пажњу опису метаморфозе библиотека, стиче се утисак о својеврсном „вишемиленијском одјеку“ који у његову прозу стиже са Блиског Истока, из градова пониклих у сливовима великих и древних река. Било да је у питању артефакт који постоји у реалном времену и

¹¹⁷ Нешто слично овоме Женет преноси на општи план књижевности, где се сва дела одједном узајамно сагледавају. Он тврди да су по Шелију песме само фрагменти једне јединствене универзалне поеме. За Емерсона „једна једина личност је аутор свих књига које постоје на свету“. Ово је визија књижевности као хомогеног и реверзибилног простора у којем немају значаја индивидуална својства и хронолошки редоследи, ово екуменско осећање које целокупну књижевност претвара у големо анонимно остварење у којем је сваки аутор само случајно оваплоћење једног ванвременог и безличног Духа, кадрог да надахне попут Платоновог Бога (Ženet 1985: 43).

простору (који се односи на референтни свет), било да се ради о артефакту пронађеном и присутном у неком од споредних приповедних нивоа (прича у причи, одакле се стиче утисак о виртуелности простора), провенијенција или порекло таквог предмета, често се може довести у везу са Азијом. Опис необичности писма, којим су такви артефакти најчешће исписани, асоцира на клинасто писмо глинених таблица пронађених у античким градовима, као што су Нипур, Вавилон (Месопотамија), Ебла (Сирија), Хатуш (Хетитско царство), Ашур, Нинива (Асирија).

Осим метаморфозе библиотека, у Ајвазовим романима је стално присутна метаморфоза писма. Када смо у трећем поглављу говорили о перцептуалном конституисању простора, закључили смо, да Ајвазов универзални Приповедач активно учествује у обликовању простора на начин на који тело егзистира у простору, и на који остварује комуникацију са њим (кроз гестове рукама, корачањем, артикулацијом гласова), али и реципрочно, о томе како тело прима информације из околине у којој се налази. У овој феноменолошкој дескрипцији, долази до својеврсног узајамног дијалога између посматрача и простора. Овај неми дијалог се у Ајвазовим есејима објашњава констатацијом, да су сви постојећи предмети у простору, заправо слова, која заједно сачињавају неку врсту примордијалног писма, које чека да га неко уочи и дешифрује.

Ајваз се у свом делу не бави питањима палеографије, већ у трагању за надјезичком комуникацијом, покушава да укаже на универзални говор који постоји у простору међу предметима, чије присуство (само тело) предмета, постаје одрговарајуће писмо којим се саопштава некаква информација коју би требало растумачити. То може бити било шта, набори на одећи, наноси песка, мрље на зидовима, констелација звезда, пукотине у земљи. Међутим, естезиолошки посматрано, читање текста у простору, није подређено само чулу вида или додира, већ чулу укуса и слуха, што се у погледу тумачења писма, враћа ка његовој изворности, примордијалности – до мнемотехничких средстава у чију сврху су се користиле шкољке, чворови, урезивања на дрвету, и слично. Из наведених сазнања долази се до закључка, да је простор света заправо отворена књига пред субјектима–посматрачима, која чека на препознавање слова и исчитавање текста, како би саопштила магијска знања и пренела древне тајне.

4.3. УРОБОРОС И МЕБИЈУСОВА ВРПЦА

Као што Југослав Влаисављевић примећује у вези са Деридином граматологијом, да у текстовима нема хронологије и да изостаје сваки континуитет у тумачењу текстова, тако и код Ајваза говоримо о сталној приповедачкој потрази за средиштем, иако се оно налази свуда, најчешће на самој периферији потраге његових јунака. Хронологија стварања не би требало да игра никакву улогу за след надовезивања текстова. Влаисављевић је мишљења, да текстови попут шифара, треба да се читају на различите начине у различитим склоповима, али да ниједан од њих у том премештању не буде ни почетан, ни средишњи, ни крајњи. Дилема одакле почети са читањем, настаје стога што су сви текстови равноправни, међусобно изједначени, без било каквог преимућства у односу један наспрам другог. Овде се чак подвлачи становиште, којим се тврди, да када би неком од текстова припао дефинитиван положај (у нашем случају Ајвазовом било ком роману), онда би свима заједно припао рубни положај спрам оног ненаписаног главног дела (Vlaisavljević 1989: 12).

У Ајвазовој поезици је присутан управо описани концепт, иако је засебно узев, сваки од његових романа заправо потпуни лавиринт за читање, израстао у монструозну масу због силних парентеза. Међутим, писац никада не губи почетак и крај које увек вешто спаја у смислену целину, која ће читаоцу поручити само једно: никакав почетак и крај не постоје. Надовезујући се на ове закључке, разлог путовања Ајвазовог Приповедача кроз простор тумачили смо на неколико начина. У питању су хипотезе од којих свака има равноправни утицај на његову одлуку да крене у истраживање простора. Међу најупечатљивијим разлозима, препознали смо својеврсну радозналост, као и жељу за докучивањем тајни које простор скрива у себи. Та врста тајне у вези је са свиме што људско око не види, или што детектује тек периферним видним пољем, у улици кроз коју се Приповедач креће у било ком неименованом граду, или управо у Прагу који јесте *genius loci* у Ајвазовој прози. Тајна простора може да се односи и на оно што унутрашње просторије (ентеријери) у себи крију. У погледу овог одређења, преглед Приповедачевог истраживања смо поделили на дијалектику урбане и егзотичне средине, које смо потом, сагледали кроз објекте који се налазе у поменутиим срединама.

Дакле, истраживање какве древне тајне, не мора ни започети ни завршити у екстеријеру, већ у затвореном простору куће; и опет, није у питању само подрум који човека архетипски упућује на несвесне и подсвесне садржаје, већ и саме собе, као обиталишта сваког човека, где у тамним кутима, постоји нека врста процепа кроз који могу да продру фантастична створења, чудна бића или животиње из неких других или паралених светова, али ентеријер собе може да има и тзв. портале који се скривају, како у тим угловима, тако и у нишама, међупросторима у зидовима, и слично.

Портал којим се Приповедачу омогућава да закорачи у непознату и неименовану димензију, или да кроз њу дочека једнако непозната и фантастична бића, може да буде и ормар. Мада, често и кроз прозор, феноменолошки посматрано извана, нешто може да стигне у унутрашњост, као врста архетипског тумачења из спољашњег света у једну субјективну, унутрашњу, иманентну средину, где се стичу и сабирају знања, где се рецепира нешто што је до тада, евентуално, било непојмљиво, незамисливо за Приповедача. Дакле, кроз прозор могу да дођу, примера ради, и саонице из неког другог света или летеће раже, ајкуле, и слично. Међутим, ова врста мотива најпре се јавља у Ајвазовим приповеткама, док је касније у романима, Приповедач више представљен у екстеријеру, у спољашњем простору града, кроз који се, најчешће креће пешке. Међу ретко поменутих превозних средствима издвојили смо воз (трамвај је такође важан), уз ослањање на архетипска тумачења овог мотива, према којима смо га читали тако, да нас упућује на неки животни пут, који је Приповедачу предодређен, који је за њега донекле и утабан, наметнут. Трачнице су те које се не померају, које праволинијски воде од једног до другог града, од једне до друге тачке коју ће сâм Приповедач испитати.

Тема приказа Приповедачевог путовања су, осим градова, била острва, једнако она знана, најпре у Егејском и Средоземном мору (Фолегандрос, Крит, Миконос, Гавдос, Сицилија), Света Луција у Атлантском океану, или неименована – као што је случај у роману *Златно доба*. Поред наведених острва, као егзотичну средину препознали смо и дивљину Авагнистана, џунгле Азије и гротло угашеног вулкана, или чак морско дно. Функција поменуте удаљене, и често неприступачне средине, у Ајвазовим романима најчешће се односи на неки вид рефлексије урбане средине, која као одраз у огледалу постоји и истовремено није стварна. Но, ако се трагање Ајвазових ликова упореди са јунакињом Луиса

Керола, Алисом, која успева да прође кроз огледало у зачарани свет, видели смо се да у том случају, сваком од јунака о којима смо говорили, отвара читав хоризонт нових могућности. Најпре се ради о промењеној перспективи посматрања постојеће „реалности“, како на дијегетичком, тако и на екстрадијегетичком нивоу (према Долежеловом објашњењу ових појмова). Сваки од јунака у посети егзотичној средини, открива неки заборављени делић древних цивилизација, без којих урбана средина не би постојала као таква. Егзотичну средину, онда можемо да посматрамо као праформу сваке урбане култивизације простора, приликом чијег процеса су се заборавила тајна знања о пореклу бића и природи универзума.

У погледу овог пресека о разлозима путовања, може се закључити да се у донекле, херметичком књижевном изразу Михала Ајваза, више не ради само о вишедимензионалности једног света који може да постоји у прошлости, садашњости или будућности, већ се субјекту указују други светови са различитим установљењима у односу на квалитете који су га, у његовом свету, дочекали цивилизацијским поретком. У настојању да истражи откривену хетерокосмику и дешифрира њене тајне, он се све више удаљава од полазне тачке, и све дубље упада у раслојене нивое подсвесног стања. Приповедач полази на путовање и иницијастичко истраживање које стално концентрише на потрагу за средиштем универзума, само да би у неком моменту тог путовања схватио, да је сâм средиште властите потраге. Од многих путева и странпутица којима се кретао, сви су водили, дакле, ка истом коначишту, те би се услед силних могућности, могло закључити да се увек ради о повратку мноштва ка једности. Начин кретања приповедача, које се препознаје као путовање у средиште бића, има облик – уробороса, затвореног круга, али који се бесконачно понавља, у вези са чиме га описујемо и појмом мебијусове врпце. Како би Аристотел рекао, бесконачно није исто у простору, кретању и времену, као кад би оно било једина стварност. А међу овим разним појмовима каснији се одређују према ранијем: на пример, кретање је бесконачно с обзиром на простор према коме постоји кретање или мењање или растење, а време је бесконачно по кретању (Aristotel 1971: s.l.)

Осим физичког истраживања простора, указали смо на могућност да Ајвазов Приповедач простор испитује виртуелним приказом – кроз сценски извођење позоришне представе, кроз сан, или кроз раслојену нарацију. Уз помоћ теме сна, Ајваз доводи у питање видљиву стварност, дестабилизује основе на којима почива

позитивистичка логика, при чему имплицитног читаоца укључује у сумњу која подрива сва традиционална учења из референтног света о природи простора.

Поред ове врсте упознавања простора, физичког истраживања и ониричног, виртуелног понирања у метафизику света, показали смо да код Ајваза постоји и текстуално истраживање простора када се ради о тумачењу текста у тексту. Раслојавање бројних приповедних нивоа упућује на препознавање поетике романа као врсте метатекста, који у себи, често обједињује различите књижевне врсте и многобројне упуте на интертекстуалне везе и утицаје. Грађењем наративне структуре причом у причи, губи се директна повезаност која постоји између означитеља и означеног, чиме се постиже ефекат виртуелности.

У Ајвазовој прози је присутна и ликовна просторност у вези са текстуалним описом слика и скулптура. Иако су у питању различити семиотички системи у односу на књижевно дело, Ајваз их превазилази свођењем свих објеката само на речи. Слике, као ни скулптуре, читалац не види, већ их замишља. Иако се ради о просторним артефактима, они не морају да директно упућују на простор, осим ако то није изричито наговештено кроз сâм текст наратива. То је управо случај у роману *Други град* (у вези са књигом исписаном непознатим писмом, где је једина разговетна порука непознатог аутора текста, присутна у виду три бакрореза на којима је приказан простор града). У другом случају смо имали прилике да се у то уверимо, на примеру приказаном у поднаслову „Илустрација умножавање простора поступком «приче у причи» у роману *Златно доба*“, где је опис слике непознатог берлинског мајстора кориштен у сврху демонстрације приказивања простора сликом, описане речима Приповедача. Женет нас притом подсећа, да је сликарство уметност простора, не само што нам оно предочава просторност, већ стога, што се то само предочавање остварује у просторности, у једној другој просторности која је специфично сликарска. Архитектура, по превасходству уметност простора, не говори о простору: тачније би било рећи, да она омогућује говор простора, да је простор тај који у њој говори, и који о њој говори (Ženet 1985: 36).

Осим слике ту је и скулптура која у Ајвазовом делу покушава да на неки начин пркоси законима физике. Те скулптуре су често замишљене од течности (*Златно доба*), или су шупље те се у њима налазе стаје за лосове (*Други град*). Ту су и друге врсте скулптура као што је представа Лајбница (*Златно доба*) који држи замишљени квадрант геометријских координата, чиме жели да алудира на

инфинитезималне рачуне, на немерљиво мале величине на које нешто може да се подели.¹¹⁸ У вези са овим, може се делимично одговорити на питање – зашто Приповедач креће у истраживање простора. Не ради се увек само о површној знатижељи, већ о врсти праековне људске потребе за сазнавањем суштине света и за откривањем могуће универзалне истине о том свету, као и на откривање онога шта је душа. Шта је то што нас покреће и мотивише, и шта је то што нам дозвољава да сазнамо истине о свету. С тим у вези, није чудо што Ајваз у својим истраживањима често консултује, гностичку и кабалистичку литературу.¹¹⁹

Још један разлог истраживања простора је и његова спознаја у границама књижевне поетике,¹²⁰ једно потпуно разоткривање и саопштење читаоцу, да та потрага не може бити довршена, да се целина не може спознати само из делова, у духу гешталт психологије, већ да је целина нешто самостално, да има самосвојено биће и узрок (слично Декарту који о природи Бога говори да је *causa sui*); да се она својом природом садржи делимично и у том својим деловима.¹²¹

У вези са свиме реченим, о Ајвазовим романима можемо да говоримо као о деловима управо овог мегаломанског истраживања Приповедача на његовом путу упознавања света и препознавања свих карактеристика простора, али и његових делова, будући да је писац и сâм жив, те да његово дело није довршено, а неће се заокружити ни његовом смрћу; јер је простор необухватан, недовршен, увек само отворен за истраживања, спознавања, и описивања са различитих стајалишта и становишта. На нама је, као Ајвазовим читаоцима, аманет, да наставимо његово дело, да сабирамо коцкице мозаика као што то чини Переков јунак Вален док

¹¹⁸ Идејом устињавања свих „прича у причи“ препознаје се врста аналогije са природним наукама које се у савременом свету баве дељењем атома на још ситније честице од којих је саздана „стварност“. Оно што чини Ајваз у својој поетици романа, паралелан је књижевни експеримент у односу на савремену науку.

¹¹⁹ Ове текстове смо спомињали у Уводу, мислимо на *Говор о достојанству човеку* Пика де ла Мирандоле, Питагору и његов појам душе о коме пише Диоген Лаертије, помињање Авероа, као и на текст *Pistis Sofia*. Осим ових текстова, у Ајвазовој прози је присутан и мотив кабалистичког дрвета живота.

¹²⁰ Коначно, и Франсоаз ван Росум Гијон наводи да, према Дилтајевим схватањима, „поетику треба сматрати за једну врсту епистемологије, с тим што њену полазну тачку треба да представља суочавање песникове маште са искуственим светом“ (Van Rosum–Guijon 1972: 191).

¹²¹ Иако морамо приметити, да читалачка рецепција функционише на начин како је Арнхајм описује, говорећи да [...] ум увек функционише као целина. Свако опажање је у исти мах и мишљење, свако расуђивање је исто тако и интуиција, свака опсервација је инвенција (Arnhaјm 1971: 8).

слика пресек зграде у којој станује, и тако слаже слагалицу уместо преминулог пријатеља Бартлбута, и да само састављањем тих појединих делова слагалице, добијемо делимично представу о слици као целини, иако никада не знамо, са коликим бројем делова те слагалице, уистину располажемо.

Коначно, тумачењем простора у Ајвазовој прози, долазимо до становишта које је Арнхајм лепо формулисао, рекавши, да сваки велики уметник рађа нов универзум, у коме познате ствари изгледају онако како никоме пре нису изгледале. Тај нови изглед, а не деформација или изневеравање, поново тумачи древну истину на један неодољиво свеж, поучан начин (Арнхајм 1971: 51), што нас наводи да закључимо, да Ајвазово тумачење простора говори о томе – да

свет није оно што видимо, већ оно што мислимо.

Извори и литература:

А. Тирилица

1. АБРАМОВИЋ (2015), Велимир Абрамовић. «Књижевно–научна теорија људских судбина» in: Твен, М. *Тајанствени странац* (Београд: Драслар партнер).
2. БРЕТОН (1999), Андре Бретон. *Нађа* (Београд: Нолит).
3. ГРАК (1994), Жилијен Грак. *Обала Сирта* (Нови Сад: Матица српска).
4. МАЉЕВИЧ (2010а), Казимир Маљевич. «Супрематизам као чиста спознаја» in: *Бог није збачен* (Београд: Плави круг: Логос), 318–400.
5. МАЉЕВИЧ (2010б), Казимир Маљевич. «Супрематизам као беспредметност» in: *Бог није збачен* (Београд: Плави круг: Логос), 401–461.
6. МАРЧЕТИЋ (2001), Адријана Марчетић. „Женетова теорија приповедања“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 49 (1/2), 157–178.
7. МЕЛЕТинСКИ (2011), Јелеазар Мелетински. *О књижевним архетиповима* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића).
8. НОВАКОВИЋ (1994), Јелена Новаковић. «Жилијен Грак: *Свемоћна недокучивост ствари*» in: Грак, Жилијен. *Обала Сирта* (Нови Сад: Матица српска).
9. РЕРИХ (2008), Николај Рерих. *Шамбала* (Београд: Логос).
10. ПЕРЕК (1997), Жорж Перек. *Живот упутство за употребу* (Београд: Плато).
11. ПОЛО (2011), Марко Поло. *Милион* (Београд: Утопија).
12. РУСЕЛ (2012), Ремон Русел. *Locus Solus* (Београд: Службени гласник).
13. САВИЋ (2001), Миле Савић. «Филозофија живота – ирационализам у филозофији» in: Јакшић, А. (ed. et al.), *Филозофија* (Београд: Увод за уџбенике и наставна средства), 269–276.
14. САВИЋ ОСТОЈИЋ (2012). Бојан Савић Остојић. „Ремон Русел: Језичка игра огледала“ in: Русел, Ремон. *Locus Solus* (Београд: Службени гласник).
15. ТВЕН (2015), Марк Твен. *Тајанствени странац* (Београд: Драслар партнер).
16. ЋОСИЋ (2008), Павле Ћосић. *Речник синонима* (Београд: Kornet).
17. ШТАНЦЛ (1987), Франц Штанцл. *Типичне форме романа* (Нови Сад : Књижевна заједница Новог Сада).

Б. Латиница

18. AJVAZ (1989), Michal Ajvaz. *Vražda v hotelu Intercontinental* (Praha: Mladá fronta).
19. AJVAZ (1991), Michal Ajvaz. *Návrat starého varana* (Praha: Mladá fronta).
20. AJVAZ (1997a), Michal Ajvaz. *Tajemství knihy* (Brno: Petrov).
21. AJVAZ (1997b), Michal Ajvaz. *Tyrkysový orel* (Praha: Hynek).
22. AJVAZ (2001), Michal Ajvaz. *Zlatý věk* (Praha: Hynek).
23. AJVAZ (2003 a), Michal Ajvaz. *Sny gramatik, záře písmen* (Praha: Hynek).
24. AJVAZ (2003 b), Michal Ajvaz. *Světelný prales* (Praha: OIKOYMENH).
25. AJVAZ (2004 a), Michal Ajvaz. «Je „zjednaný prostor“ subjektivní? », in: Ajvaz, M. (ed), *Prostor a jeho člověk* (Praha: Vesmír).
26. AJVAZ (2004 b), Michal Ajvaz. *Prázdné ulice* (Brno: Petrov).
27. AJVAZ (2005 a), Michal Ajvaz. *Druhé město* (Brno: Petrov).
28. AJVAZ (2005 b), Michal Ajvaz. “Hra mezi tvarem a nicotou: rozhovor s Michalem Ajvazem”, *Tvar*, 16(16), 1, 4-5.
29. AJVAZ (2006a), Michal Ajvaz. *Padesát pět měst* (Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart).
30. AJVAZ (2006 b), Michal Ajvaz. *Příběh znaků a prázdna* (Brno: Druhé město).
31. AJVAZ (2007), Michal Ajvaz. *Znak, sebevědomí a čas. Dvě studie o Derridově filosofii* (Praha: Filosofía nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR).
32. AJVAZ (2008 a), Michal Ajvaz. *Cesta na jih* (Brno: Petrov).
33. AJVAZ (2008 b), Michal Ajvaz. *Snování. Rok dopisů o snech* (Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart).
34. AJVAZ (2010 a), Michal Ajvaz. «Rebelie je tématem každého uměleckého díla», *Festival spisovatelů Praha* [Mezinárodní literární festival] <http://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/michal-ajvaz-rebelie-je-tematem-kazdeho-umeleckeho-dila_3020.html> 18.10.2014.
35. AJVAZ (2010 b), Michal Ajvaz. *Sindibadův dům* (Červený Kostelec: Nakladatelství Pavel Mervart).
36. AJVAZ (2011 a), Michal Ajvaz. *Lucemburská zahrada* (Brno: Druhé město).
37. AJVAZ (2011 b), Michal Ajvaz. *Zlatý věk* (Brno: Druhé město).
38. AJVAZ (2012 a), Michal Ajvaz. *Cesta k pramenům smyslu. Genetická fenomenologie Edmunda Husserla* (Praha: Filosofía nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR).

39. AJVAZ (2012 b), Michal Ajvaz. *Vražda starého varana* (Brno: Druhé město).
40. ARISTOTEL (1971), Aristotel. *Metafizika* (Beograd: Kultura).
41. ARNHAJM (1971), Rudolf Arnhajm. *Umetnost i opažanje* (Beograd: Umetnička akademija)
42. BACHTIN (1980), Michail Michailovič. „Čas a chronotop v románu“, in *Román jako dialog* (Praha: Odeon).
43. BAL (2000), Mike Bal. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja* (Beograd: Narodna knjiga Alfa).
44. BAŠLAR (1969), Gaston Bašlar. *Poetika prostora* (Beograd: Kultura).
45. BOGDANOVIĆ (1994), Bogdan Bogdanović. *Grad i smrt* (Beograd: Beogradski krug).
46. BOGDANOVIĆ (2011), Bogdan Bogdanović. *Ukleti neimar* (Novi Sad: Mediterran publishing).
47. BOHM (1987), David Bohm: “Hidden Variables and the Implicate Order“, in *Quantum Implications*, ed. Basil J. Hiley and F. David Peat (London: Routledge & Kegan Paul).
48. BORHES (2004), Horhe Luis Borhes. *Alef* (Beograd: Paideia).
49. BUT (1976), Vejn But. *Retorika proze* (Beograd: Nolit).
50. BRADLEY (1979), Raymond; SWARTZ, Norman. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy* (Oxford: Blackwell, 1979).
51. BROUČEK (1997), Stanislav Brouček. „Místo hospody v české lokální společnosti“ in: Novotný, V. (ed.) *Hospody a pivo v české společnosti* (Praha: Academia).
52. CALVINO (1981), Italo Calvino. *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Znanje).
53. CALVINO (2007), Italo Calvino. *Neviditelná města* (Praha: Nakladatelství Dokořán).
54. CAMPBELL (2008), Joseph Campbell. *The Hero with a Thousand Faces* (Novato California: New World Library).
55. CE (2009), Lao Ce. *Tao Te Ding* (Beograd: Babun).
56. CHEVALIER, GHEERBRANDT (2003), Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt. *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi* (Banja Luka: Romanov).
57. CLAEYS (2011), Gregory Claeys. *Searching for Utopia: The History of an Idea* (London: Thames&Hudson).
58. COHNOVÁ (2009), Dorrit Cohnová. *Co dělá fikci fikcí* (Praha: Academia).

59. DERIDA (1989), Žak Derida. *Glas i fenomen : uvod u problem znaka u Huserlovoj fenomenologiji* (Beograd : Istraživačko izdavački centar SSOS).
60. DOLEŽEL (2008), Lubomir Doležel. *Heterokosmika : Fikcija i mogući svetovi* (Beograd: Službeni glasnik).
61. EKO (1983), Umberto Eko. „Karta carstva u razmjeri jedan prema jedan“, *Dometi* (1983), 5 (6), 23–26.
62. EKO (2014), Umberto Eko. *Istorija mitskih zemalja* (Beograd: Vulkan).
63. ELIOT (1966), Tomas Sternz Eliot. *Četiri kvarteta* (Beograd: Prosveta).
64. FANTA (1999), Vladimír Fanta. „Hospody, pivo a my“, *Neon* (1999), 46–49.
65. FLORENSKI (2013), Pavel Florenski. *Prostor i vreme u umetničkim delima* (Beograd: Službeni glasnik).
66. FOŘT (2005), Bohumil Fořt. *Úvod do sémantiky fikčních světů* (Brno: Host).
67. FOUCAULT (1997), Michel Foucault. «Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias», [Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. Edited by Neil Leach. NYC: Routledge. 1997. pp.330-336]
<<http://www.vizkult.org/propositions/alineinnature/pdfs/Foucault-OfOtherSpaces1967.pdf>>.31.10.2011.
68. GENETTE (1972), Gérard Genette. *Figures III* (Paris: Seuil).
69. GENETTE (1980), Gérard Genette. *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press).
70. HAMAN (2002), Aleš Haman. «Fikce i imaginace v prózách 90. let», in Bauer, Michal (ed) *Česká próza 90. let 20. století* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), 25.
71. HAVEL (2004), Ivan Havel; MITÁŠOVÁ, Monika. «Prostor prožívaný jako prostor k jednání», in: Ajvaz, M. (ed. et al.), *Prostor a jeho člověk* (Praha: Vesmír, 2004).
72. HODROVÁ (1994), Daniela Hodrová. *Místa s tajemstvím* (Praha: Koniasch Latin Press).
73. HODROVÁ (2006), Daniela Hodrová. *Citlivé město* (Praha: Akropolis).
74. HOL (2005), Džudi Hol. *Enciklopedija kristala* (Beograd: IP Esoteria).
75. HOŘKÝ (2007), Vladimír Hořký. «Calvinova výzva labyrintu» in Calvino, I. *Neviditelná města* (Praha: Dokořán), 115–119.
76. HOUSER (2009), Pavel Houser. *Sběratel měst* (Praha: Dokořán).
77. HRABAL (2013), Jiří Hrabal. «Narativní diskurz: Čas», in *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* (Praha: Dauphin).

78. HRBATA (2005), Zdeněk Hrbata. «Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním dílu», in: Červenka, M. (a kol.) *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20 století* (Praha: Torst), 315–509.
79. JASPERS (1988), Karl Jaspers. «Laoce», in *Anaksimander, Heraklit, Parmenid, Plotin, Anselmo, Laoce, Nagardjuna* (Beograd: „Vuk Karadžić“), 153–189.
80. JEDLIČKOVÁ (2010), Alice Jedličková. *Zkušenost prostoru* (Praha: Academia).
81. JOVANOVIĆ (2012), Bojan Jovanović. *Antologija snova* (Beograd: Službeni glasnik).
82. JUNGSMANN (1999), Milan. «Předmluva», in Kubíková, Pavlína *Čeští spisovatelé* (Praha: Vydalo Ministerstvo kultury ČR), 5–7.
83. KANT (2003), Imanuel. *Kritika čistog uma* (Beograd: Dereta).
84. KALAJIĆ (1982), Dragoš Kalajić «Meyrinkov put buđenja» in Meyrink, G. *Anđeo sa zapadnog prozora* (Beograd: NIRO „Književne novine).
85. KORAĆ (1973), Veljko Korać. «Platonovo izlaganje antičke dijalektičke veštine u dijalogu *Parmenid*», in: Platon *Parmenid* (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod), V–XIX.
86. KOTYK (2008), Petr Kotyk. «Michal Ajvaz: Mým pochybem je kroužení na místě», in: Kotyk, Petr *Deset tisíc změn se znovu mění. Dno všeho vrchol prázdnoty* (Praha: Cherm), 278 – 285.
87. KRATOCHVIL (1993), Jiří Kratochvil: „Česká literatura a politika“, *Tvar*, (27/28), 1.
88. KUBÍČEK (2013), Tomáš Kubíček. «Příběh: prostor», in *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* (Praha: Dauphin).
89. KUBÍKOVÁ (1999), Pavlína Kubíková. *Čeští spisovatelé* (Praha: Vydalo Ministerstvo kultury ČR).
90. KUNDERA (2004), Milan Kundera. „Zneuznávané dědictví Cervantesovo“, *Host*, (1), 14–18.
91. LAERTIJE (2003), Diogen Laertije. «Pitagora», in *Životi i mišljenja istaknutih filozofa* (Beograd: Dereta), 276–289.
92. LAVKRAFT (2008), Hauard F. Lavkraft. *Nekronomikon* (Beograd: Everest Media).
93. LAO Ce (2009). *Tao Te Ding* (Beograd: Babun).
94. LAOZI (2008). *Tao Te Ching*.

URL = <http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf> izvori tekstova i podaci o prevodu: URL = <http://www.with.org/greatscholar_texts.html>15.09.2015.

95. LERNER (2010), Frederick Andrew Lerner. *Story of Libraries : From the Invention of Writing to the Computer Age* (London: Bloomsbury Publishing PLC).
96. LOPEZ (1986), Barry Holstun Lopez. *Arctic Dreams* (New York: Charles Scribner's Sons).
97. LOTMAN (1992), Jurij Mihajlovič Lotman. *Izbrannye sta'i v treh tomah. Sta'i po semiotike i tipologii kul'tury*, t. I. (Tallin: Aleksandra).
98. LOVECRAFT, H. F. «The Nameless City»
<<https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lovecraft/hp/nameless/>>12.02.2016.
99. LUKEŠ (1993), Jan Lukeš. „Možné světy Michala Ajvaze“, *Nové Knihy*, 28, 1.
100. MACHALA (2008), Lubomír Machala. «Próza», in: Hruška, Petr (ed. et al.), *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), 277–311.
101. MAMFORD (2006), Luis Mamford. *Grad u istoriji* (Beograd: BOOK & MARSO).
102. MARIĆ (1969), Sreten. «Među javom i med snom», in: Bašlar, G. *Poetika prostora* (Beograd: Kultura), V–XXIX.
103. MARTIN (2010), Kathleen Martin (ed.). *The Book of Symbols: Reflections on Archetipal Images* (Köln: Taschen).
104. MATTHEWS (2004), John and Catlín Matthews. *The Element Encyclopedia of Magical Creatures* (London: Harper Collins Publishers Ltd.).
105. MEINONG (1960), Alexiux Meinong, «The Theory of Objects», in Chisolm, R. (ed), *Raelism and the Backround of Phenomenology* (Free Press), URL = <<http://www.hist-analytic.com/Meinongobjects.pdf>>. 22.07.2014.
106. MEYRINK (1982), Gustav Mejrink. *Anđeo sa zapadnog prozora* (Beograd: NIRO „Književne novine).
107. MERLO–PONTI (2012), Moris Merlo–Ponti. *Vidljivo i nevidljivo* (Novi Sad: Akademska knjiga).
108. MOURAL (2004), Josef Moural. «Prostor, soustava míst a cest, a orientace», in Ajvaz, M. (ed. et al.), *Prostor a jeho člověk* (Praha: Vesmír).
109. MUMFORD (1968), Lewis Mumford. *Grad u historiji* (Zagreb: Naprijed).
110. NERVAL (2002), Žerar de Nerval. *Aurelija – Silvija* (Beograd: Narodna knjiga Alfa).
111. PETROVIĆ (2011), Miomir Petrović. «Sličnosti i razlike između mimetičkog pripovedanja (μίμησις) po Aristotelu i diegetičkog pripovedanja (διήγησις) po Platonu u okvirima kreativnog pisanja», in: Komunikacija i kultura online:

- Godina II, broj 2, 2011. URL =
 <<http://www.komunikacijakultura.org/KK2/KK2Petrovic.pdf>>. 16.03.2015.
112. PICO DELA MIRANDOLA (1994), Đovani Piko dela Mirandola. *Govor o dostojanstvu čovekovu* (Beograd: Filip Višnjić).
 113. PLATON (1993). *Država* (Beograd: Beogradski izdavačko–grafički zavod).
 114. PLATON (1973). *Parmenid* (Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod).
 115. PLOTIN (1984a). *Eneada V.* (Beograd: Književne novine).
 116. PLOTIN (1984b). *Eneada VI.* (Beograd: Književne novine).
 117. POPOVIĆ (2007), Tanja Popović. *Rečnik književnih termina* (Beograd: Logos Art).
 118. PRINS (2011), Džerald Prins. *Naratoški rečnik* (Beograd: Službeni glasnik).
 119. RONENOVÁ (2006), Ruth Ronenová. *Možné světy v teorii literatury* (Brno: Host).
 120. RUTHEFORD (1975), John Rutheford. “Story, Character, Setting and Narrative Mode in Galdo’s *El amigo Manso*” in: *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*, Roger Fowler (ed.) (Oxford: Blackwell), 177–212.
 121. SAVIĆ (1996), Mile Savić. *Izazov marginalnog: dometi kritike logocentrizma u sporu Moderna-Postmoderna* (Beograd : Institut za filozofiju i društvenu teoriju : "Filip Višnjić").
 122. SMOLKA (2000), Zdeněk Smolka. “O takové milé obludě”. *Tvar*, 11(16), s. 20.
 123. SULEIMAN (1983), Susan Rubin Suleiman. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as Literary Genre*. (New York: Columbia University Press).
 124. TALBOT (2006), Majkl Talbot. *Holografski univerzum* (Beograd: Artist).
 125. TODOROV (2010), Cvetan Todorov. *Uvod u fantastičnu književnost* (Beograd: Službeni glasnik).
 126. TREBJEŠANIN (2011), Žarko Trebješanin. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola* (Beograd: Zavod za udžbenike, HESPERIAedu).
 127. UŽAREVIĆ (2011), Josip Užarević. *Möbiusova vrpca – Knjiga o prostorima* (Beograd, Službeni glasnik).
 128. VAN ROSUM–GUIJON (1972), Fransoaz Van Rosum–Guijon. «Problem stanovišta ili perspektive», in: *Treći program* (Radio Beograd), 107–207.
 129. VINOPAL (2005), Jiří Vinopal. “Instituce hospody v české společnosti”. *Souvislosti*. CVVM (Praha: Sociologický ústav AV ČR).

- <http://cvvm.soc.cas.cz/media/com_form2content/documents/c3/a3925/f11/100027s_Vinopal-hospody.pdf>15.09.2015.
130. VLAISAVLJEVIĆ (1989), Jugoslav Vlaisavljević. «Fenomenologija i gramatologija», in: Derida, Ž., *Glas i fenomen. Uvod u problem znaka u Huserlovoj fenomenologiji* (Beograd: Istraživačko izdavački centar SSOS), 11–29.
131. WATTS (1975), Alan Watts. *The Way of Zen* (Harmondsworth: Penguin, 1975). Izvor na internetu: URL = <<http://tereless.hu/english/AlanWatts-TheWayofZen.pdf>>16.09.2015.
132. ZIZLER (2008), Jiří Zizler. «Otevřená dekada», in: Hruška, Petr (ed. et al.), *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), 11–34.
133. ŽENET (1985), Žerar Ženet. *Figure* (Beograd: "Vuk Karadžić").
134. ŽIVKOVIĆ (1991), Dragiša Živković. *Teorija književnosti* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva).

Списак илустрација и извори:

Илустрација 1 – Павиљон Југославије на изложби у Бриселу 1958. године (ЕХРО 58) аутора Вјенцеслава Рихтера.

Извор фотографије:

<<http://croatia.eu/article.php?lang=1&id=42>>5.02.2016.

Илустрација 2 – Кабалистичко дрво живота (ауторски приказ)

Илустрација 3 – Матеј Крен *Идиом*

Извор фотографије: <<http://inhabitat.com/matej-krens-idiom-is-a-spellbinding-tower-made-from-hundreds-of-books>>5.02.2016.

Илустрација 4 – Графички приказ умножавања простора поступком «приче у причи» у књизи *Туркизни орао* (ауторски приказ)

Илустрација 5 – Графички приказ умножавања простора поступком «приче у причи» на примеру романа *Златно доба* (ауторски приказ)

Илустрација 6 – Графички приказ умножавања простора поступком «приче у причи» на примеру романа *Пусте улице* (ауторски приказ)

Илустрација 7 – Графички приказ умножавања простора поступком «приче у причи» на примеру романа *Пут на југ* (ауторски приказ)

Фотографије и дизајн корица – Ивана Кочевски

БИОГРАФИЈА ИВАНА КОЧЕВСКИ

Ивана Кочевски, рођена у Земуну 1976. године, завршила је основну школу „Вожд Карађорђе“ у Јакову, а потом, Земунску гимназију друштвено–језичког смера, где је матурирала током 1995. године. Студирала је на Филолошком факултету у Београду на Катедри славистике групе за Чешки језик и књижевност, где је дипломирала током 2001. године, просечном оценом 9,67. Постдипломске студије, на одсеку Наука о књижевности, завршила је магистарским радом под називом *Егзистенцијализам у делима Милана Кундере* који је одбранила 2008.

На Филолошком факултету у Београду била је хонорарно ангажована као сарадник у настави у зимском семестру током две школске године 2002/2003 и 2003/2004, где је потом била ангажована на месту асистента–приправника, почев од летњег семестра, 2005. године.

Преводила је поезију савремених чешких песника (Јана Сука, Јаромира Типлта, Марека Шинделке, Магдалене Плацове, Јарослава Хутке, Петра Фабијана, Мојмира Врбе и других), за пољски електронски часопис „Робозса“, као и приповетке и краће прозне текстове за српске књижевне часописе „Знак“ и „Кораци“.

Бави се теоријама приповедања и наратологијом савремених чешких романописаца, у вези са чиме стручне радове објављује у зборницима и научним часописима као што су: „Славистика“, „Филолошки преглед“, „Летопис Матице српске за славистику“ и др.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ИВАНА КОЧЕВСКИ

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

"Тумачење простора у прози Михаила Ајваза"

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 8.03.2016.

Ивана Кочевски

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора ИВАНА КОЧЕВСКИ

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада "ТУМАЧЕЊЕ ПРОСТОРА У ПРОЗИ МИХАЛА АЈВАЗА"

Ментор ДР КОРНЕЛИЈА ИЧИН

Потписана ИВАНА КОЧЕВСКИ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 8.03.2016.

Ивана Кочевски

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Тумачење простора у прози Михала Ајваза“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 8.03.2016.

Млана Кочевчи